Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНОФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦК СОЮЗА КИНОФОТОРАБОТНИКОВ

№ 6 (718) ЧЕТВЕРГ, 30 ЯНВАРЯ 1936 г. ЦЕНА 20 коп.

„Стрелка компаса показывает на Север...“

Не легко человеку, выросшему на дрожжах буржуазной культуры, плененному иллюзорными ценностями («свобода духа», индивидуальность) и унаследовавшему от своей социальной среды страх перед новыми «гуннами», разрушителями «святынь искусства», не легко такому человеку рвать с прошлым и переходить в революционный стан. Надо было быть Ролланом, великим мятежником духа, всю жизнь искавшим правду человечества, чтобы на склоне жизни найти ее в лагере пролетарской революции.

И он пришел к нам, этот лучший представитель западной интеллигенции, мужественный протестант, замечательный мыслитель и художник. Долог и мучителен был этот путь. Непрерывные искания не раз заводили нашего друга в непроходимые чащи толстовства и гандизма, в дебри абстрактного гуманизма. Через годы одиночества, непонятости, сквозь свист и улюлюканье образованной челяди капитализма, через заблуждения надклассовых позиций («Над схваткой») пролагал себе путь неутомимый искатель правды. Он не мог укрыться, как многие другие, от треволнений жизни в «башню из слоновой кости». Он не мог стоять в стороне от битвы. Слишком сильно бьется в нем общественный пульс, слишком глубоко волнуют его социальные проблемы.

Роллан с пристрастием допрашивал действительность «старой Европы», вступившей в переломную эпоху. Дело Дрейфуса, с непреложной убедительностью вскрывшее человеконенавистничество, лицемерие, гнилостность режима Третьей республики, мировая империалистическая война — эта братоубийственная свалка народов во имя интересов буржуазии, озверелый фашизм — последнее средство ее спасения и, наконец, Октябрьская революция и победа социализма в стране Советов — все эти факты сверлили сознание и подсказали единственно правильное решение — переход в лагерь борцов за дело социализма.

Особую роль при этом для такого хранителя культурных традиций, как Роллан, несомненно сыграла культурная деградация буржуазного мира, упадок искусства, увядание буржуазной цивилизации. Борьба решила вопрос об исторической преемственности культуры. Пролетариат Советского Союза вырвал из окровавленных рук буржуазии знамя культуры, знамя подлинного гуманизма, произвел «переоценку ценностей» и с неуемной силой принялся за возведение здания бесклассового общества. В нашей стране осуществляется заветная мечта лучших людей мира. Наступила эпоха подлинного расцвета индивидуальности, эпоха создания новых культурных ценностей. И Роллан мужественно отказывается «от воображаемых сокровищ» индивидуализма, от «града духа».

Не без труда далась ему эта борьба с упорными, живучими иллюзиями, с духовной скорлупой, лишенной содержания, с ложными идеями, ставшими второй натурой. Пришлось с кровью, с мясом отдирать свившие себе прочное гнездо предрассудки. Одно время казалось «уже поздно снимать теплый плащ предрассудков», но это только казалось. Неукротимому роллановскому духу было тесно в пещерах буржуазной ограниченности, и он нашел в себе силу, чтобы преодолеть ее. «Никогда не поздно, если ты горд и если сердце у тебя горячее. Прежде всего, правда и честность по отношению к самому себе». Этот замечательный вывод большого человека нашел доступ к сознанию лучших представителей интеллигенции и способствовал переходу в лагерь революции таких художников, как Андре Жид, Ришар Блок, Мальро и др.

Было бы неправильным изображать идейную эволюцию Роллана, как сплошное триумфальное шествие. Это было бы слишком легкой победой нового начала для такой сложной и интеллектуально-одаренной натуры. В своих «Боевых годах» Роллан честно показывает, какие сомнения его одолевали. Извилист и тернист путь перехода в лагерь революции лучших людей интеллигенции. Путь Роллана — не только личная биография писателя, этот путь типичен для многих интеллигентов Запада. Их пугали революционная целесообразность, дисциплина мысли и действия, организованность и непреклонность в отметании всего старого, суровость и жертвенность. Они боялись потерять «свободу духа», индивидуальность. Они боялись, порвав старые цепи, наложить на себя новые неизведанные. Это было глубочайшим заблуждением. И Роллан первый это признал, отказавшись от своей «декларации независимости духа» 1919 года. В борьбе классов нельзя сохранить независимость, нужно отказаться от боязни запачкать свои белоснежные одежды, нужно смело ринуться в бой на стороне эксплоатируемых, провозвестников нового мира, положить на чашу весов весь свой авторитет. И Роллан пошел по этому пути.

На отношении к Советскому Союзу проверяется революционность лучших людей старого мира. Опыт Роллана в этом отношении особенно показателен. Увидев в Советском Союзе источник творческого обновления, новый светоч человечества, Роллан с огромной силой, со страстной убежденностью борца громил в многочисленных статьях, обращениях, речах, письмах буржуазные правительства, сеющие «голод блокады», подготовлявшие и осуществлявшие интервенцию. Роллан поднял энергичнейший протест против подавления Октябрьской революции коалицией буржуазных государств. В самые тяжелые для нас годы он, не уставая, повторял: «помните, русские братья, что вы сражаетесь и за себя и за нас».

Голос Роллана не перестает звать к защите Советского Союза, этого нового источника человеческих радостей. «Мы не позволим, чтобы этот опыт прервали... Руки прочь от СССР», — так не раз заканчивал Роллан свои страстные воззвания в защиту Советского Союза. Немало сил затратил Роллан, чтобы опровергнуть клеветнические утверждения об СССР грязных дельцов капиталистической прессы, чтобы раскрыть истинную подоплеку антисоветских кампаний нефтяного короля Детердинга, римского папы и т. д. «Мы не допустим, чтобы под лживым покровом религии и цивилизации самые гнусные виды реакции — реакция денег, сабли и тиары — попытались двинуть наши народы против великой правды народов русской революции...» — писал Роллан в одном из своих обращений. И мы горды сознанием, что этот лучший представитель западной интеллигенции, человек тонкой культуры, гордой совести — с нами, за нас, за наше дело.

С исключительной любовью относится Роллан к вождям нашей партии, к организаторам нашей революции — Ленину и Сталину. Это о них он написал еще в 1931 г.: «Ленин и Сталин кажутся мне старыми, опытными садовниками.. Будущее увидит...». Роллан не ошибся. Это будущее стало в немалой мере настоящим. Наша страна под руководством великого Сталина построила фундамент социализма, возводит здание бесклассового общества и на всех парах устремилась к зажиточной и культурной жизни. Раскрепощение и расцвет индивидуальности совершается в процессе социального освобождения.

Наш друг Роллан, недавно гостивший у нас, нашел в пафосе преобразования страны, в росте новых людей, в создании новой культуры подтверждение своим надеждам на обновление человечества, идущее из Советского Союза. И то, что более всего тревожило нашего друга — разрыв между умственным и физическим трудом в буржуазном обществе, у нас ликвидируется.

Наша страна — передовой отряд трудящихся человечества, родина новой цивилизации, и это поняли лучшие люди западной интеллигенции, и среди них первое место по праву занимает Роллан. «Стрелка компаса показывает на Север, на цель, к которой идут авангарды Европы, героические революционеры СССР, на социальную и нравственную перестройку человечества», — пишет Роллан, этот замечательный борец за лучшие идеалы человечества. И он глубоко прав. Все лучшее тянется к нам. Наше дело непобедимо. СССР — надежда и опора трудящегося человечества. Великолепно наше сегодня, еще лучше наше завтра, завтра страны, покончившей раз и навсегда с капиталистическим рабством.

Ромэн Роллан во время с'емки для парт. «Борцы» произ. Межрабпомфильм. Слева направо: Ромэн Роллан режиссеры: Вангейген, Иорис, Иванс. Оператор Монастырский и предс. Межрабпомфильма т. Мизиано.

РОМЭН РОЛЛАН

ГЕРОИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Семидесятилетие Роллана — это не закат, а зрелость, расцвет всех духовных сил, достижение тех высот новой культуры, к которым Роллан стремился всю свою сознательную жизнь, к которым шел хотя и извилистыми путями, но неизменно и неуклонно продвигаясь вперед. Р. Роллан говорит в волнующих заключительных строках своей книги «Пятнадцать лет борьбы»:

«По темной, усеянной препятствиями дороге, часто разбитый, иногда падая и спотыкаясь, потом вставая и упрямо продолжая путь, я пришел к новому миру. Пусть этот огонь превратится в нем в пылающий костер! Пусть свободный дух будет ферментом свободных народов, всемирных советских республик, союз которых принесет мир на земной шар и в радости откроет человеческому труду неограниченное поле развития!».

Уже в раннем творчестве Роллана заметны черты, предвосхищавшие дальнейший отход от буржуазной культуры.

Все творчество Ромэн Роллана с самого начала антибуржуазно. С первых же своих выступлений он обрушился на всю систему взглядов буржуазной интеллигенции, на кодекс буржуазной морали. Он разоблачает и клеймит все устои капиталистического общества и в противовес империалистическому миру эксплоатации и хищничества рисует картины жизнерадостности и жизнетворчества, проникнутые большой любовью к труду и трудящимся. Его творчество всегда активно, действенно, целеустремленно.

И Ромэн Роллан стал подлинным «инженером человеческих душ» именно потому, что питался «настоящим, его борьбой, его порывами».

Многотомные циклы Роллана — «Жан Кристоф» и «Очарованная душа» — это, прежде всего, образная история внутренней борьбы и идейного развития личности, в ее соотношениях с действительностью. Кристоф в результате своего великого горения отвергает всю прогнившую буржуазную культуру, выродившуюся в звериное бескультурье, однако приходит к ложному, иллюзорному выходу. Но в последних книгах «Очарованной души», когда, по словам автора, «влияния и течения русской революции» всосались в него, стали «органическими», указывается подлинный и единственный выход — путь ликвидации капиталистических отношений.

Лучшие книги цикла «Жан Кристоф» («Бунт» и особенно «Ярмарка на площади») с огромной правдивостью и остротой отображают загнивание капитализма и его культуры. Страстной тоской по подлинному героизму, огромной силой возмущения, глубочайшим сочувствием к людям труда, затравленным буржуазным обществом, — вот чем пленяет это произведение. Как и повесть «Кола Брэньон», хотя и в ином разрезе; «Жан Кристоф» является могучей пропагандой творческой энергии. Эта книга поет гимн жизни. Она пропитана чувством могучего эпоса. Страдание есть только новый импульс к тому, чтобы жить и побеждать. **«Подлинное величие узнается по силе умения ликовать в радости и в страданиях».**

Эстетика Роллана проистекает из его веры в жизнь. Он прославляет жизнь, прославляет силу, свет, любовь, радость, дело. Он отрицает всякое искусство, бегущее от жизни, вместо того, чтобы ею овладевать. Лиризм, культ героизма, знание человеческой души, убеждение в том, что мир пробивает себе путь к новой культуре и что самое главное — это быть отважным, не отчаиваться, не робеть и смело вклиниваться в будущее, — все это шумным прибоем бьет в поэзии Роллана.

Роллановский метод художественно-психологического показа мира героев и окружающей их действительности — метод реалистический. В произведениях Р. Роллана романтическая струя в сущности тоже реалистична. Она романтична только по тонусу, по эмоциональной окраске, но не по содержанию. Гюстав Лансон удачно заметил, что в «Жане Кристофе» каждое чувство претворяется в идею и каждая идея согревается чувством, получает эмоциональный накал.

Романтизм Роллана не противоречит реалистическому характеру его поэзии. Еще в 1900 г. он писал: «Есть только одно средство — правда. Нужно видеть жизнь такой, как она есть, и говорить это. Надо воспроизводить действительные факты, реальные чувства... Я не доверяю словам с прописной буквы — Человек, Искусство, Природа, Душа. Обезглавим этих идолов. Об'явим войну лжи». Но реалистическое изображение у Роллана пронизано внутренним пафосом, стилю этого предельно искреннего и непосредственного художника присуща приподнятость тона, взволнованность, мажорность. Героический романтизм Роллана активен. Как указывал М. Горький, активный романтизм стремится усилить волю человека, вызвать в нем мятеж против гнетущей действительности.

Литература, стремящаяся воздействовать на мир, перестроить, изменить его, ничего общего не имеет с регистрацией, описательством, фотографированием. Революционным писателям присуще активное отношение к действительности. В сочинениях Роллана, особенно в последний период его творчества, такая активность является весьма существенной чертой. В своей книге «О литературе» Горький говорит: «Основное назначение искусства — возвыситься над действительностью, взглянуть на дело текущего дня с высоты тех прекрасных целей, которые поставил перед собой рабочий класс, родоначальник нового человечества. Героическое дело требует героического слова».

Искусство Ромэн Роллана вполне соответствует требованиям, формулированным М. Горьким: «Стать выше действительности и возвысить человека над ней, не отрывая его от нее». Уже в раннем своем творчестве Р. Роллан со всей страстью обрушивается на представителей старого мира, а в некоторых своих вещах, особенно последнего времени, со всей силой яркого художественного слова обрисовывает представителей нового мира. Он один из тех немногих западноевропейских писателей, которые, по словам Меринга, «в господствующей нищете сегодняшнего дня умели различать надежду на лучшее завтра, в бедствиях настоящего — произрастающие в них семена будущего».

Роллан не только изображает настоящее так, как оно есть, но и по мере своего все большего приближения к революционному пролетариату «изображал и вновь зарождающуюся жизнь, какой она должна стать и с каждым днем становится».

«Нет большего искусства, — говорит Роллан в статье, напечатанной в «Commune», — без мощного единения действия и мечты... Это взаимно дополняющие силы».

В этом гармоническом сочетании действия и мечты, реальной, осуществимой, но осуществляемой ныне только пролетариатом, — самая характерная черта искусства Р. Роллана. И вторая его черта — поэтизация героического начала, культ героизма.

Эта неуемная жажда героизма только в последнее пятилетие, с переходом Роллана на позиции революционного пролетариата, наполнилась подлинным содержанием. На рубеже XX века это выразилось в стремлении противопоставить загнивающему буржуазному обществу образы революционного прошлого. Ромэн Роллан создает драматический цикл пьес, возрождая в них героические традиции первой французской революции — эпохи, вызывавшей титанические страсти и выковывавшей сильные характеры людей-героев.

Своими пьесами Роллан ставил себе задачу «вновь зажечь в людях героизм и веру народную от пламени костра республиканской эпопеи, чтобы дело, оборванное в 1794 году, было подхвачено и доведено до конца народом более зрелым, более сознательным». Пьесы не имели успеха. Буржуазия отлично понимала, что в XX веке «довести до конца дело, прерванное в 1794 г.», может только пролетариат путем социалистической революции и ликвидации буржуазии и капитализма. Никакое, даже половинчатое, прославление первой французской революции, совершенной не столько буржуазией, сколько мелкой буржуазией и плебейскими массами, неприемлемо для империалистической клики.

Некоторые из этих пьес могут быть поставлены у нас. Нужно только прочитать их по-иному, **так как прочитал бы их теперь сам автор,** отказавшийся от абстрактного иллюзорного гуманизма. Драматургия Роллана в руках советского режиссера пополнила бы наш репертуар той героической реалистической романтикой, которой ему так недостает. И наше звуковое кино, нуждающееся в монументальных темах, также могло бы найти у Роллана богатый материал.

Повесть «Кола Брэньон» — радостный гимн труду и творчеству. И драматургам нашей страны, — страны беззаветной, героической и радостной борьбы за социализм, радостного творчества новой жизни и новой культуры, — есть чему поучиться у Роллана. Великий художник, празднуя свое семидесятипятилетие вместе с тем празднует торжество своих самых светлых, самых прекрасных идеалов, осуществленных в отечестве всего трудящегося человечества.

Б. ГИММЕЛЬФАРБ

ПРИВЕТСТВИЯ РОМЭН РОЛЛАНУ

Дорогой друг Роллан!

70 лет прожито Вами и полсотни из них в прекрасном труде, значение которого не может вполне оценить наша бурная эпоха классовых боев, эпоха предсмертных судорог старого мира, эпоха героической работы строительства мира социалистического. Оценят Ваш исторический труд в те дни, когда освобожденное человечество оглянется на действительность, в которой мы живем, и поймет ее изумительный, трагический эпос. В картине этого эпоса могучей и яркой фигурой встает человек, написавший эпопею «Жан Кристоф» и создатель многих произведений высокого искусства. Но уже и сейчас Вы — человек любимый всеми честными людьми нашей земли, любимый не только в Европе, но и в Индии, в Марокко, в Америке, любимый как поэт, учитель, как пример мужества и непоколебимости. Я горжусь тем что в моей стране Вас любят особенно горячо.

Крепко жму Вашу руку.

Будьте здоровы, Ромэн Роллан

М. ГОРЬКИЙ.

★

От имени Всесоюзного комитета по делам искусств и Всесоюзного радиокомитета я приветствую Вас в день Вашего семидесятилетия.

Вы шагаете в первой боевой колонне лучших представителей интеллигенции, которая идет вместе с пролетариатом против фашизма.

Ваш приезд в нашу страну, как выражение любви к Советскому Союзу, сделал Ваше имя еще более близким, родным и дорогим для трудящихся страны строящегося социализма.

Радостно было миллионам трудящихся нашей страны услышать по радио Ваш вдохновенный голос, пославший привет всем гражданам Советского Союза.

Расцвет художественного творчества на родине социализма из мечты воплощается в действительность.

Бурным половодьем развивается по всем советским республикам самодеятельное народное искусство. Радостной становится жизнь.

Тем понятнее стал миллионам строителей новой жизни нашей страны Ваше жизнерадостное творчество борца за лучшую жизнь для человечества.

От имени всех работников Всесоюзного комитета по делам искусств и Всесоюзного радиокомитета желаю Вам много сил, бодрости и здоровья во имя нашего общего дела — торжества социализма во всем мире.

КЕРЖЕНЦЕВ.

Законы мастерства

«Это были очень мудреные игрушки. Нужно было быть одновременно и глубоким стариком и малым ребенком, чтобы искренне забавляться ими. Изобретателям своим они стоили неслыханных усилий».

Так с презрительной иронией отзывался Ромэн Роллан о симфонических упражнениях французских композиторов-«новаторов», отрицавших прозрачную и стройную музыку классиков и создававших новые, весьма сложные и часто недоступные формы музыкального выражения.

Была ли в словах Ромэн Роллана пропаганда примитива, отрицание высокого мастерства, совершенства формы? Вовсе нет. Великий художник, впитавший лучшие соки мировой культуры, мастер тончайших звучаний и нюансов, человек огромной эрудиции, Ромэн Роллан не отрицал профессионального мастерства, тщательной обработки деталей. Но он яростно отвергал бесплодные усилия псевдомастеров, сладострастно упивавшихся формальными ухищрениями, не наполняя произведение каким-либо содержанием. Рассудочные поиски изысканных приемов, нарочитость и шумливое оригинальничание, тщеславное экспериментирование и мелкая боязнь «уже сказанного» — все эти черты упадочнического искусства вызывали у Роллана отвращение и резкую отповедь.

Для Ромэн Роллана в искусстве важно не только то, **как** выражается художник, но и **что** он выражает. «Вас интересует только техника? Лишь бы произведение было хорошо сделано, а что оно хочет выразить, для вас безразлично? Бедняга! Вы похожи на тех людей, которые слушают не то, что говорит оратор, а только звук его голоса, которые смотрят, не понимая, на его жестикуляцию и находят, что он говорит чертовски хорошо!.. Бедный вы, бедный дурачок!»

Требуя от художника содержательности произведений искусства, Ромэн Роллан призывает мастеров бежать от искусства, замкнутого в себе, комнатного и потому хилого и тщедушного.

Устами Жана Кристофа Ромэн Роллан анализирует творчество Дебюсси, его оперу «Пелеас и Мелизандра». Он воздает должную дань уважения утонченной простоте, «которая не была простой, а являлась результатом волевого усилия, изысканным цветком старой культуры». Но Ромэн Роллан со всей страстностью художника-реалиста отвергает развнеженную красивость этих форм, он беспощадно вскрывает болезненную суть этого творчества, лишенного воли и действенности.

«Парижские души, — говорит он, — гляделись в эту пьесу, как в зеркало, отражавшее в лестных очертаниях их томный фатализм, их будуарную нирвану, их изнеженную меланхолию».

Р. Роллан не находит еще четкой классовой характеристики упадочного буржуазного искусства, но он резко отрицательно относится к утонченным произведениям французских импрессионистов и с острой и жестокой насмешкой бросает по их адресу следующие слова: «...маленькие заморские птички едва шевелились. Бедные птички! Хорошенькие, теплые, изящные... как они боялись слишком яркого света, грубых жестов, слов, страстей жизни!... Жизнь не есть вещь утонченная. Ее надо брать без перчаток.. Кристофу слышался грохот пушек, которые сотрут эту выдохшуюся цивилизацию, эту маленькую угасающую Грецию».

Для подлинного творца в искусстве нет других путей, кроме изучения и познания жизни. Никакие теории, никакие «музыкальные говорильни» не научат подлинному мастерству, не дадут высокого вдохновения.

«Жизнь! Вся жизнь! Все видеть и все знать. Любить, искать, стремиться к обладанию истиной — прекрасной Пентезилеей, царицей амазонок, кусающей тех, кто ее целует!» — таков страстный призыв Ромэн Роллана, великого изобразителя человеческих душ, правдивого художника жизни.

Но в чем же правда жизни? Каковы методы ее познания, обеспечивающие подлинную художественность и правдивость произведений искусства?

Ромэн Роллан с одинаковой страстью отвергает как искусственное, выспренное возвышение действительности, так и рабское, натуралистическое копирование ее. В своей книге «Народный театр», разбирая стилевые и жанровые направления в театральном искусстве, Ромэн Роллан с особой резкостью отбрасывает романтическую драму и предостерегает от ее опасного влияния. Он отмечает ее напыщенность и отвлеченность, сентиментальность и фальшивость, подмену подлинных страстей гримасами. «Все эти поддельные разбойники, поддельные революционеры — порождение искусства шумных, крикливых кружков, богатых талантами, редко достигающими, впрочем, полноты развития, потому что им нужны искренность, сосредоточенность, самокритика. В них дышит не дух революции, а дух богемы»

Ромэн Роллан презрительно отзывается и о мещанской бытовой драме. Признавая некоторую ее полезность, поскольку ее сюжеты берутся из жизни, он все же отмечает преходящий характер этого искусства, отсутствие в нем подлинной силы, сохраняющей значение произведения в течение многих десятилетий. Причина незначительности бытовой драмы — в ее натуралистичности, в слабом насыщении ее высокими идеями.

«Бытовая драма, — говорит Р. Роллан, — лишена поэзии. Она ограничена, льнет к самой земле: несмотря на всю свою содержательность, она — как и комедия — не дает благородной, возбуждающей духовной пищи. А жизненный путь народных масс тяжел и опасен, им необходимо высшее напряжение всех сил»

Задача подлинного искусства заключается, таким образом, по мнению Роллана, в высокой правдивости, в таком отражении жизни, которое не копировало бы действительность, но давало бы на жизненном материале высокие обобщения, оплодотворяющие и вооружающие народное сознание. Не льнуть к земле, не тащиться рабски за событиями, а в правдивом изображении возвышать и об'яснять жизнь. «Схватить жизнь, как орел хватает свою добычу, и, унесши ее в высь, воспарить с нею в прозрачно ясных просторах» — вот как формулирует Ромэн Роллан задачи художника-реалиста.

Художник должен быть учителем жизни, организатором сознания масс, их идейным руководителем. Только в этом — смысл подлинного искусства.

Но добиться пробуждения жизни можно только питаясь из ее потока. Лишь в народе таятся истоки жизненной силы и творчества. И Ромэн Роллан не мыслит искусства вне интимной и тесной связи с трудовым народом.

«Счастливы бесстрастные, невозмутимо ясные эпохи и творения. Но в эпохи смутные, когда народ ведет борьбу, долг искусства — бороться вместе с ним, воодушевлять его, руководить им, рассеивать тьму, разрушать преграждающие путь предрассудки».

Ромэн Роллан не представлял себе со всей ясностью ни социального строения народной массы, ни подлинных путей ее освобождения. Приверженец идеалистической философии, выводивший тенденции общественной мысли из имманентного развития идей, ставивший нередко искусство выше классово-политических отношений, боровшийся за свободу из этических побуждений, Ромэн Роллан до недавнего времени был искателем абстрактной справедливости. Но он глубоко презирал и ненавидел буржуазное общество, он искренне верил в народную силу и освобождение. И потому расцвет искусства Ромэн Роллан связывал с освобождением народных масс.

«Если великому социальному движению наших дней суждено достичь своей цели, если народу суждено стать, наконец, полным властелином, то перед нами встает далеко за пределы театра выходящая задача: украшать народное бытие, возвеличивать народное достоинство, углублять самосознание народа, славить жизнь — такова цель народных празднеств».

Всенародный праздник наступил. Освобожденные пролетарской революцией трудящиеся массы строят новое бесклассовое общество, они показывают всему миру невиданный расцвет своих творческих сил. Советское социалистическое искусство должно славить новую жизнь безграничным числом произведений, полных правдивости, пафоса простоты, подлинной страсти и величия.

Трудящиеся Советской страны вместе с их великим другом Ромэн Ролланом радуются своим победам, великому взлету своей подлинно человеческой культуры. Деятели социалистического искусства с глубоким вниманием и искренней благодарностью изучают произведения великого художника, который своими творениями и критическими высказываниями вооружает советских мастеров на создание высоких реалистических произведений искусства.

БОРИС ВЕТРОВ

Делайте фильмы в короткие сроки

Дорогие товарищи!

Ваша киностудия Мостехфильм сделала фильм о нас, о нашем стахановском методе работы. Мы узнали, что вы сделали фильмы также и о других стахановцах нашей социалистической промышленности (фильмы «Дуся и Маруся Виноградовы», «Ольга Бычкова»). Это значит, что стахановское движение, принявшее в нашей стране широкий размах во всех отраслях народного хозяйства, получило свои первые отражения в кино. Дело хорошее и нужное для нашей великой родины. Сегодня, когда вы собрались и сообща с научными работниками Москвы обсуждаете вопросы о том, как лучше делать научные и учебные фильмы, дать наилучшее научное обоснование при показе тех или иных тем, нам хочется сказать вам несколько слов.

Вы, товарищи творческие работники Мостехфильм и научные работники Москвы! Работая сообща, дружно, вы сможете добиться значительного улучшения качества наших советских учебных и научных фильмов, в которых мы очень нуждаемся. Работайте над тем, чтобы каждый фильм, созданный вами, пусть даже небольшой по метражу пленки, в максимальной степени правильно и научнообоснованно раскрывал тему. Делайте фильмы ясными и доходчивыми, чтобы их легко мог понять зритель. Делайте фильмы в самые короткие сроки. Этого требуют от вас не только мы, но и все стахановцы великого СССР.

С товарищеским приветом.
АЛ. СТАХАНОВ, ПЕТРОВ, ДЮКАНОВ, КОНЦЕДАЛОВ, МАШУРОВ

На снимке справа налево — мастер отбойного молотка Ал. Стаханов, директор группы В. Ряжский и режиссер Д. Яшин

МОИ НАБЛЮДЕНИЯ

Я был одним из пионеров американской кинопромышленности. Я видел ее расцвет, но я не вижу путей ее дальнейшего развития.

Поэтому я и приехал работать в страну, богатую исключительно широкими возможностями, — в страну, где мой опыт и мои знания гораздо нужнее, чем в Америке.

Я проследил путь развития советской кинематографии, начиная от фильмов «Потемкин», «Мать», «Октябрь» до «Аэрограда», «Юности Максима», «Чапаева», и убежден в том, что ни в одной стране кино, как искусство, не стояло и не стоит на такой высоте, как в СССР.

Каждый серьезный американский кинематографист, который ищет не только прибыли, но действительно интересуется искусством, обращает свои взоры в сторону Советского союза. Новые формы кинотворчества приходят только из СССР, в частности фильмы Эйзенштейна и Пудовкина.

Появившиеся в Америке за последние два года замечательные советские картины ярко продемонстрировали резкий контраст между стандартными фильмами и настоящим искусством.

В Америке существует определение — «кинематография — незаконное дитя литературы и театра». В Советском союзе кино — это самое важное из искусств.

Но то, что дала уже советская кинематография, еще далеко не предел ибо ее технические возможности будут расти и расширяться. Укрепление и развитие техники является, по-моему, одной из основных задач работников советской кинематографии. Важнейшая проблема, которая стоит перед советской кинематографией, — это организация технологического процесса. Насколько я успел ознакомиться с работой Мосфильм, я утверждаю, что не вся суть в новом оборудовании. В студии Мосфильм имеется достаточно оборудования, нужно только уметь его рационально использовать. Вот что самое главное сейчас.

В студии Мосфильм, например, наличное число с'емочных аппаратов вполне обеспечивает пропускную способность. Миллионы метров отснятой пленки, если правильно использовать аппарат. Между тем, операторы жалуются, что аппаратов нехватает. Причина — неправильная организация работы. Каждый с'емочный аппарат, например, прикрепляется к определенному оператору, и если оператор простаивает несколько месяцев, то и аппарат бездействует в его шкафу. Странное распределение аппаратуры!

Вся с'емочная аппаратура должна быть стандартной, и ни о каком прикреплении не может быть и речи. Закончив с'емки, оператор должен тотчас же передать свой с'емочный аппарат в операторский отдел, чтобы его использовал уже другой оператор. Если этот порядок будет введен и будет строго соблюдаться, то с'емочных аппаратов на Мосфильм окажется больше чем достаточно.

Второй участок производства, с работой которого я успел ознакомиться, — это лаборатория.

Решительно утверждаю, что высокое качество работы советских операторов портит лаборатория. Негатив и позитив, да и самый процесс проявки проходят в условиях недопустимой грязи.

Работники лаборатории ждут генеральной реконструкции, которая спасет их от этой грязи. Но зачем же дожидаться реконструкции, когда правильная организация работы и производственная дисциплина должны существовать всегда, должны быть введены сегодня, немедленно. Без этого непременного условия все равно ничего не выйдет даже в том случае, если на Мосфильм будет привезена наилучшая американская аппаратура из Америки.

Лаборатория — самое худшее, что есть на фабрике. Между тем лаборатория — это центр, к которому сходятся все нити кинопроизводства. Поэтому правильная организация производственного процесса в лаборатории — это одна из первоочередных задач для студии Мосфильм, да и для каждой советской киностудии.

Мосфильм может быть одной из лучших студий не только в СССР, но и за границей, если правильно использовать все резервы и все имеющееся оборудование и поднять производственную дисциплину.

В настоящее время я занят детальной разработкой технологической схемы всех процессов кинопроизводства. Это первая моя задача. Второй задачей является немедленное проведение в жизнь новой рациональной технологии.

Кроме работы на Мосфильм, наиболее интересной для себя задачей я считаю участие в грандиозной постройке нового киногорода. Я с радостью отдам свой двадцатипятилетний производственный опыт и знания этому грандиозному делу.

Инженер-технолог Г. БЕРГМАН

От редакции.

Инженер-технолог Г. Бергман работает в кинопроизводстве уже 25 лет. Он работал в Голливуде, Нью-Йорке, Флориде, Египте — в самых различных кинокомпаниях. В 1910 году он организовал первую в Америке лабораторию, а в 1928 году был первым инженером-звуковиком в Голливуде. Г. Бергман был также организатором и первым президентом американской ассоциации киноработников.

На просмотре „Бронепоезда“

28 января в Малом театре состоялся закрытый просмотр спектакля «Бронепоезд» Вс. Иванова в присутствии тт. Керженцева, Боярского, Ангарова, Литовского и др. Художественный уровень спектакля признан недостаточным.

Отметив вполне удовлетворительное актерское исполнение, тов. Керженцев предложил дирекции театра внести в спектакль ряд значительных исправлений (полная смена оформления, переработка массовых сцен, улучшение режиссерской трактовки центральной сцены пьесы — сцена на колокольне — и т. п.

Указанные исправления должны быть выполнены в сроки, обеспечивающие выпуск спектакля в текущем театральном сезоне. Задача театра — после успешной постановки в последнем сезоне классических пьес дать художественно полноценную советскую пьесу.

БРАКОДЕЛЫ ЗА РАБОТОЙ

Производство надписей к фильмам на национальных языках и продвижение этих фильмов на места—дело огромной политической важности и актуальности.

На первое января 1935 года из числа 762 выпущенных фильмов (немых художественных) Росснабфильм перевел на национальные языки только шесть процентов. Нечего и говорить, что этого очень мало. Отделения треста, видя, что Росснабфильм не справляется с работой, сами стали заниматься переводом фильмов на национальные языки. Но сколько картин переведено и какого качества переводы — трест не знает. Больше того—группа национальных надписей Росснабфильма (руководитель группы Соколов-Сокольский) даже не знает, в каких республиках есть переведенные фильмы и в каких нет, не знает, куда следует посылать эти картины.

До августа 1935 года [illegible]ные фабрики на основе заявок Росснабфильм печатали копии без надписей и в таком виде рассылали их в краевые и республиканские отделения. Учета рассылаемых копий в тресте не было. Он не налажен и по сей день. Попав на места, копии эти лежат на окладах без движения.

Сами отделения не придают особого значения этому безобразному явлению. Так, например, четвертого января 1936 года управляющий Кировским отделением (конторой) Демидов сообщал национальной группе треста, что с весны 1935 года у него на складе лежат без надписей фильмы «Чапаев» и «Господа Скотинины». Прошло много месяцев, прежде нежели Демидов удосужился сообщить об этом исключительном примере небрежности и головотяпства.

Наблюдаются и такие явления. Отсылаются на места надписи к фильмам, а сами фильмы не посылаются. Да что говорить о конторах. В самом тресте (в центральном складе в Москве) лежат сейчас 75 копий без надписей. Где надписи к этим картинам — никому в тресте неизвестно.

Группа не успевает делать надписей к фильмам, направляемым в национальные районы. Приведем факты. Для Чувашии трест должен был сделать на первое января 1936 года надписи к 22 названиям, а сделаны надписи только по 12 названиям. По Куйбышевскому краю из 9 не сделаны надписи к 5 названиям, для Иркутска из 13 не сделаны по 8 названиям и т. д.

Качество переводов, производимых трестом, чрезвычайно низкое. Сотни надписей по своей политической и литературной грамотности представляют сплошной брак. Этот брак не проходит в тресте надлежащей критики и оценки. Фильмы с надписями, имеющими политические ошибки, идут в прокат. Сделан, например, перевод титров на калмыцкий язык фильма «Броненосец Потемкин» (переводчик Сусеев). В этом переводе грубо искажены высказывания В. И. Ленина о революции 1905 года (титр № 6), в этом же переводе вместо фразы революционеров-матросов: «вечная память погибшим борцам» переводчик пишет: «подохшие воины всегда живут в нашем уме». Фильм с такими надписями был выпущен на экран. В картине «Тихий Дон» казаки говорят: «мы царевы слуги, а ты мразь на нашей земле», переведено же: «мы царские рабочие, ты голая доска на нашей земле существуешь».

Группа национальных надписей имеет все возможности работать доброкачественно и давать надписи в срок. Штат переводчиков в группе огромный. Беда заключается в том, что никто из них ни за что не отвечает.

Неумение правильно подобрать людей, правильно их расставить, ликвидировать текучесть переводчиков —вот в чем причины безобразной работы группы национальных надписей. Этой неразберихе и безобразию должен быть положен конец.

В. БОРИН

НАЧАЛО БОЛЬШОЙ РАБОТЫ

По инициативе творческой секции киностудии Мостехфильм 28 января было созвано совещание творческих работников студии для обсуждения тематического плана фабрики на 1936 год. Наряду с этим стоял не менее важный вопрос об установлении тесного содружества и совместной работы творческих работников Мостехфильм с работниками науки и техники.

План насчитывает 60 единиц, однако пока что он представляет собой нечто похожее на прейскурант названий. Отсутствуют даже аннотации к предлагаемых темам.

План этот нужно подвергнуть всесторонней проработке.

Настоящее совещание только хорошее начало, которое необходимо продолжать в самое ближайшее время. К этому выводу пришли единодушно все выступающие в прениях, как работники Мостехфильм **Каплунов, Жемчужный, Де-Марки, Галкин** и другие, так и особенно представители науки и техники, среди которых заслуженный деятель науки **проф. Бурденко, проф. Лебедев, проф. Сирийский** и другие.

Совещание получило приветствие от стахановцев Донбасса, которое подписали **Алексей Стаханов, Петров, Дюканов** и другие.

„Метод Стаханова“

Как мы уже сообщали, режиссер Мостехфильм Яшин и директор Ряжский выезжали на вседонецкий слет мастеров угля в гор. Сталино для демонстрации звукового журнала, посвященного методам работы Алексея Стаханова.

По возвращении режиссер Яшин сообщил нашему сотруднику следующее:

— Мы выступили с приветствиями слету и преподнесли т. Стаханову экземпляр нашего фильма. В течение двух вечеров этот фильм демонстрировался специально для делегатов. Фильм был принят с большим успехом. Тов. Стаханов дал нам следующий письменный отзыв: «Я смотрел звуковой фильм о моем методе работ. Фильм правильно и понятно показывает основные моменты стахановского метода и сыграет большую роль в деле популяризации его. Фильм сделан хорошо и смотрится с интересом. Алексей Стаханов. 10 января 1936 г.».

Сейчас начата подготовка к прокату этого фильма по всем шахтам Донбасса и, в первую очередь, на родине стахановского движения — шахте «Центральная Ирмино».

СИСТЕМА ПРОСТОЕВ

План 1935 года первая фабрика фотопластинок «ЭФТЭ» выполнила на 94,7 проц.

Причина невыполнения плана — простои из-за отсутствия стекла, которое должен по договору доставлять Зудовский стекольный завод.

Лучший стахановец фабрики, бригадир на поливной машине тов. Хельберг, говорит:

— Сколько мы простояли — я не могу сказать. Я уже бросил считать. Кроме простоев нам мешает отсутствие специального фотожелатина. Каждый день, а иногда в день по два раза, приходится менять эмульсию. Пропадает много времени. Страдает качество выпускаемых пластинок.

В те дни, когда фабрика не находится в простое, бригада тов. Хельберга выполняет план на 170—180 процентов.

Есть на фабрике и другие стахановцы. Бригада мойщиц тов. Артабековой выполняет план на 175—180 процентов, коробочницы Рыжова и Васильева — на 200 процентов. Но постоянные простои создают на фабрике демобилизационные настроения.

Ни один стахановец до сих пор не премирован. О премировании даже не говорят. Ни фабком ни правление должного внимания к нуждам стахановцев не проявляют. Расчет у них такой: когда фабрика будет обеспечена сырьем в достаточном количестве, тогда и можно будет взяться всерьез за стимулирование стахановского движения. В прошлом году проводились занятия по техминимуму, но сейчас и этого нет. Техминимум не сдан ни одним человеком.

МИХАЙЛОВ

Сеанс не состоялся

(От нашего ленинградского корреспондента)

Приезд кинопередвижки в колхоз— большое событие. Колхозники хотят видеть новые картины. Особенно ждут прославленного «Чапаева», «Крестьян», «Юность Максима» и других картин последнего выпуска.

Вот в колхоз Бибиково, Быковского сельсовета, Пестовского района Ленинградской области, приехал киномеханик. Однако сеанс не состоялся: счетовод колхоза не разрешил показывать картину без председателя, а председатель как на-грех уехал в этот день в районный центр. Киномеханику пришлось составить акт и, несолоно хлебавши, отправиться в следующий колхоз. Бибиковские же колхозники будут ждать следующего киносеанса, который состоится не раньше, чем недели через две.

Такие случаи не единичны. При договорной системе колхозники не могут смотреть картину, когда они хотят — все зависит от председателей колхозов. Система договоров порочна. Отменить ее и перейти на свободную продажу билетов — неотложная задача дня.

Нередко киномеханик составляет акт о том, что сеанс не состоялся «из-за отсутствия зрителей». Так было в колхозах Кочелиха, Елкинского сельсовета, «Путь социализма» и других колхозах Ленинградской области.

Конечно, не потому не пришли колхозники смотреть картину, что их не интересует кино. Организационные недочеты всему виной.

В одном случае колхозники не были предупреждены о том, что в этот день приедет кинопередвижка. В другом случае—колхозники были оповещены, но киномеханик привез старую картину, и естественно, что никто не пожелал смотреть ее вторично.

Фонды картин для села устарели, но и их нехватает для удовлетворения самых минимальных потребностей. По той же Ленинградской области простаивает около 100 передвижек. И все — из-за нехватки картин. По Ленинградской межрайонной конторе Ленкино, об'единяющей 22 района, 120 картин приходится на 151 передвижку. Таким образом, 31 передвижка в январе стояла, а остальные имели только по одной картине.

Процент технической годности фонда сельских картин очень низок. Однако художественные качества этого фонда еще ниже. Многие картины настолько изрезаны и сокращены, что трудно в них что-либо понять.

В то же время передвижки, имеющие «Чапаева», «Крестьян», дают в месяц свыше 50 сеансов, т. е. в несколько раз превышают норму.

*

Киномеханики не могут похвастать, что их работа пользуется большой поддержкой и вниманием со стороны районных уполномоченных треста Ленкино.

В целом ряде районов киномеханик, приезжая после маршрута в контору, не имеет места для ночевки.

Жалуются киномеханики на частую переброску с маршрута на маршрут.

Не успеет механик ознакомиться с маршрутом, узнать своих зрителей, завязать связь с колхозами и киноорганизаторами в колхозах, как по неизвестным для него причинам районный уполномоченный (так было, например, в Вытегрском районе) перебрасывает киномеханика на другой маршрут.

Существует правило, по которому районное отделение должно уплачивать Росснабфильм одновременно за прокат всех фильмов в районе. И стоит нескольким механикам не собрать средств от обслуживаемых ими колхозов, как районное отделение не оплачивает полностью прокатной суммы Росснабфильм, а последний прекращает выдачу картин. Таким образом, например, один из лучших киномехаников Ленкино т. Аксаков (Солецкий район) месяца три в год простаивает по 10—15 дней, хотя он полностью выполняет свой план.

И все же, несмотря на трудности, многие киномеханики Ленинградской области сумели добиться блестящих результатов в своей работе. Лучшие киномеханики работают, перевыполняя нормы во много раз. Механик Рейхман поставил в ноябре 38 сеансов, выполнив норму на 190 проц., т. Охонин в Ораниенбаумском районе за девять месяцев поставил 304 сеанса при норме 108.

Киномеханик комсомолец Федоров (Дрекольский район) связался с районными организациями и с комсомолом, привлекает к организации сеанса педагогов, комсомольцев, выпускает вместе с ними светогазету. Его сеансы на селе всегда пользуются успехом.

В ноябре все киномеханики Боровичского района перевыполнили норму. Нет, пожалуй, ни одного района в Ленинградской области, в котором не было бы киномехаников-передовиков, борющихся за уплотнение рабочего дня, за перевыполнение норм, за лучшую организацию и качество работы.

Предстоящий кинофестиваль колхозной молодежи в области должен поднять киноработу в колхозе на еще большую высоту. Механика необходимо поставить в надлежащие условия, окружить его заботой и вниманием, систематически заботиться о повышении его культурного и технического уровня.

Арк. КИН

Выборгский дворец кино открыт 17 января в Ленинграде. Кинодворец выстроен по проекту архитекторов Гегелло и Кричевского

КРАСНОРЕЧИВЫЕ ЦИФРЫ

Весьма интересны цифры роста стахановского движения и производительности труда рабочих заводов Киномехпром.

На Одесском заводе Кинап, например, на 20 ноября 1935 г. насчитывалось только 66 стахановцев, через месяц — 20 декабря — стахановцев на этом заводе было уже 140, а 1 января 1936 года — 290.

Производительность труда выросла у рабочих этого завода за тот же период на 27 проц.

На Ленинградском заводе Кинап число стахановцев достигло к 20 января 159 вместо 55 на 1 ноября 1935 г.

Резко снизилась себестоимость отдельных деталей, вырабатываемых в механическом цехе этого завода. Так, себестоимость деталей, вырабатываемых стахановцем Пашкевичем, снизилась в 2,5 раза; вырабатываемых стахановцем Казакевичем — в 2 раза, и т. д.

На Одесском заводе Кинап насчитывается уже 13,5 проц. рабочих, выполняющих норму от 180 до 250 проц.; 28 проц. рабочих завода выполняют 150—180 проц. нормы; 25 проц. рабочих выполняют 120—150 проц. нормы и 5,5 проц. рабочих выполняют уже свыше 250 проц. нормы.

К. ЮКОВ

Критики отмалчиваются

«Только в Монрепо нет ни работы, ни разгула, ни друзей, ни любопытных — разве что не блаженство? Ничто не шелохнется кругом, ни один звук не помешает естественному потуханию. Особливо зимой. Монрепо, потонувшее в сугробах снега, — да это зимний рай!»

М. Е. Салтыков (Щедрин).

Мы много говорим о слабости кинотеории. Вместе с тем, к небольшому теоретическому багажу, который постепенно накапливается в советской кинематографии, отношение неудовлетворительное. Небрежно относятся к теоретическим работам не только творческие работники, но сами же теоретики и критики кино. Каждый критик и научный работник живет своей узко замкнутой жизнью. У каждого есть свой круг тем, которые он разрабатывает. Что делает рядом его же товарищ по теоретическому «станку» — это критиков и теоретиков кино интересует мало. Они высказывают только свои, теоретические мысли.

С любой работой соседа такой критик или теоретик заранее не согласен, имеет о ней свою особую точку зрения. Ну, а высказать эту особую точку зрения он не считает нужным. Стоит ли ссориться с соседом, когда критиков и теоретиков кино и так мало. Чего доброго, Иван Никифорович обидится и вздумает отвечать, найдет и у меня какие-либо из'яны — и пойдет «писать губерния». Лучше уж помолчать...

И живут критики и теоретики кино тихо и мирно... Спрятавшись в своеобразные «убежища Монрепо».

Тихо работает научно-исследовательский сектор ВГИК. Тихо и медленно выходят из печати теоретические труды.

Уважаемые товарищи теоретики и критики! Согласитесь, что мы так никакой теории не создадим. Теоретическая мысль выковывается в спорах. Никто не имеет права писать научный труд о теории прибавочной стоимости, не изучив всего, что написано по этому вопросу и не имея ко всему написанному своего отношения. Так почему же мы в кино обходим работы наших друзей? Если вы не согласны с их мыслями — спорьте, опровергайте! Если согласны — нужно признать их выводы и дальше развивать разработанные положения, а не топтаться на одном и том же месте.

Поговорим о книге **Н. Лебедева «К вопросу о специфике кино».** Тяжела судьба этой книги. Написана она была еще в первой половине 1933 года. Рукопись пролежала около года в издательстве Гизлегпром. Наконец, была сдана в набор 9 марта 1934 года, подписана к печати 28 января 1935 года и только в марте 1935 года выпущена в свет издательством «Кинофотоиздат». Прошло три года с момента написания. А работа получила оценку только в библиографическом журнале «Книга и пролетарская революция». Ни в одной статье по вопросам кино, ни в одном высказывании, ни в одной теоретической работе эта книга не упоминается.

Между тем для работников кино книга Н. Лебедева является **актуальной.** Написана она несколько суховато, но без зауми, на которую иногда щедры наши теоретики кино. Автор пытается раскрыть специфику кино, как особую выразительную форму. Основное, решающее место отводится при этом технике. Н. Лебедев вскрывает связь идеологии с техникой в истории развития искусств. Главным образом, он останавливается на истории развития буржуазного киноискусства и кинотехники, обосновывая неизбежность загнивания идеологии и деградации техники в капиталистических условиях. Автор пытается проследить особенность таких выразительных форм, как музыка, литература, театр, живопись, и найти границы каждой из этих выразительных форм. Затем на основе сравнительного анализа границ и преимуществ каждой из выразительных форм автор стремится раскрыть их специфику.

Основным критерием преимущества каждой из выразительных форм автор считает их большую или меньшую **познавательную способность.** В результате проделанного анализа Н. Лебедев приходит к выводу:

«Сравнивая кино с литературой, мы можем сказать, что, превосходя последнюю в одном отношении (в непосредственно-чувственной интенсивности своих образов) и уступая ей в другом (в области мышления понятиями), кино в целом может рассматриваться как выразительная форма, во всяком случае, не менее богатая и гибкая, чем литература» (стр. 93).

Автор делает ряд практических выводов, в основном идущих по линии организационных мероприятий в кинопроизводстве. Но он, к сожалению, не развивает тех идейно-творческих положений, которых, по мысли самого же автора (стр. 13), нехватает нашей теории. Практические выводы и примеры основаны на устарелых материалах, заканчиваясь 1933 годом, хотя они и сейчас не лишены некоторого интереса.

Н. Лебедев в своем введении (на стр. 9) характеризует буржуазное киноискусство как искусство, которое старается опьянить зрителя, дать ему, по словам К. Маркса, «кажущееся удовлетворение потребностей».

Автор представляет буржуазную кинематографию как производство стандартов, конкурирующее с наркотиками и иными физиологическими раздражителями. Этим игнорируется буржуазное кино как искусство, игнорируется в нем тлетворная идеология, обволакивающая зрителя буржуазными идеями. Это искусство дает «кажущееся удовлетворение потребностей», но далеко не сводится только к физиологическому раздражению.

«К вопросу о специфике кино» (Н. Лебедев. Москва, Кинофотоиздат, 1935 г., стр. 197. Цена 2 р. 50 коп.).

Советская кинематография — самая идейная кинематография в мире. Но мы совсем не заинтересованы в том, чтобы преуменьшать силу нашего врага. Буржуазное киноискусство — лживое, идейно враждебное искусство. Оно действует на сознание и психику миллионов зрителей, и задача исследователя кино — **не смазать этот факт,** а раскрыть его закономерность и сделать из этого нужный вывод.

Н. Лебедев этого не сделал, и причины, не позволившие ему это сделать, кроются в ошибочном направлении всей его работы. Н. Лебедев, как мы уже указали выше, поставил своей задачей — раскрыть специфику кино, как особой «выразительной формы». Эту особенность выразительной формы автор видит главным образом в специфической **технике кино.** Раскрытие особенностей техники кино является интересной, заслуживающей всеобщего внимания, частью работы автора. Н. Лебедеву удалось не только определить характер техники кино и проследить влияние техники на развитие выразительной формы кино. Автору удалось дать в этой части книги оригинальный анализ, который будет представлять теоретический интерес не только для работников кино, но и для смежных областей искусства. Однако Лебедев настолько увлекся своими односторонними изысканиями, что свел искусство к одной только технике.

Например, перечисляя высказывания ряда теоретиков театра и литературы, отрицавших кино как искусство, и правильно указывая, что, в конечном счете, все они **признали** кино как искусство, Н. Лебедев спрашивает, чем же об'яснить этот поворот? И отвечает: «В первую очередь их нужно искать в тех дальнейших огромных **технических** (и вытекающих из них **формальных**) достижениях, которых кино добилось в послевоенный период, и особенно на протяжении последнего десятилетия» (подчеркнуто Н. Лебедевым). Вот это раздувание одной стороны вопроса (техники) и привело Лебедева к явно ошибочному и неверному толкованию развития киноискусства, как особой художественно-выразительной формы, целиком зависящей от техники.

Это оказалось также на ограниченности определения буржуазного киноискусства (стр. 19). Это же не дало возможности Лебедеву во всей широте и с достаточной глубиной проанализировать хотя бы основные идейные традиции творчества Чаплина, Гриффита, Абель Ганса, Строгейма и др. При разборе творческого процесса этих мастеров, как и всего характера творчества буржуазных и советских мастеров киноискусства, Лебедев должен был бы признать, что **развитие техники кино подчиняется требованиям идеологии,** требованиям творческого процесса (об этом автор лишь мельком обмолвился на стр. 32).

Н. Лебедев, правильно подчеркивает значение кинематографии как идеологии, правильно высмеивает увлечения тех «горе-руководителей», которые пытались творческий процесс на кинофабриках организовать целиком по методам промышленности. Автор правильно начал свою работу с анализа сущности творческого процесса художника. Но там, где должен был начаться теоретический анализ особенностей художественно-выразительной формы киноискусства, автор поставил точку и пошел по пути, от опасности которого он же сам в своем введении предупреждал читателей. Художественно-выразительная форма оказалась целиком поставленной в зависимость от техники. Поэтому до конца правильного и исчерпывающего определения художественно-выразительной формы и специфики кино **автор не дал.**

Н. Лебедев в ряде мест приближается к решению вопроса. Убедительно раскрывая особенности ряда искусств, он указывает на значение **образа** (страница 88, 128). Но это лишь мельком. Между тем, никакую художественную форму нельзя полностью об'яснить без анализа структуры художественного образа и его социальной обусловленности. Техника киноискусства увела т. Лебедева от основной специфики творческого процесса, от работы художника над образом, от идейной емкости образа. А только на этой основе можно было говорить о силе и значении той или иной художественно-выразительной формы искусства.

Не раскрыв всей сущности, всей глубины творческого процесса, Н. Лебедев не имел возможности увязать вводную часть своей книги со второй ее частью, а вторую часть с заключительной. Предостерегая против увлечения «производственным принципом» в организации творческого процесса, Лебедев сам встал на этот глубоко неправильный путь.

Например, Лебедев считает сценарий «внутренним документом» кинопроизводства, «который должен быть написан профессиональным языком, т. е. рассчитан на людей, обладающих образным мышлением и грамотных кинематографически» (стр. 119). Характер сценария, как законченного творческого произведения искусства, Лебедев отрицает.

Не раскрыв образного характера киноискусства, Лебедев не сумел найти основных звеньев, связывающих кино с другими искусствами. А это, в свою очередь, предопределило **формальный,** механический метод систематизации жанров (стр. 131).

Оставляя за Н. Лебедевым право «самостоятельного широкого изучения этого вопроса», мы уже сейчас можем сказать автору, что предложенная им классификация ничего кроме эклектической мешанины и путанницы в вопрос о жанрах не вносит.

Несмотря на существенные методологические пробелы, имеющиеся в книге Н. Лебедева, нельзя отрицать и ее интереса и значения в отношении постановки ряда проблем. Книга «К вопросу о специфике кино», по существу, первая теоретическая книга, пытающаяся осмыслить вопросы возникновения и развития художественно-выразительной формы кино.

Отталкиваясь от положений, выдвинутых тов. Лебедевым, теория кино может двигаться дальше только в теснейшей связи с богатейшей практикой советской кинематографии.

«Убежище Монрепо», искусственное, созданное некоторыми критиками и теоретиками, убежище, в котором они отсиживаются,—нужно разрушить.

ПОЛИТИЧЕСКОЕ НЕДОМЫСЛИЕ

Кинозрители хотят увидеть подлинные художественные фильмы о лучших стахановцах, о подлинных героях нашего времени. Но понимая, что создание художественных произведений требует по меньшей мере 5—6 месяцев, зрители хотят увидеть стахановцев хотя бы в живых короткометражных производственных очерках.

Хорошо сделанные очерки о лучших стахановцах, несомненно, привлекли бы под знамя славного стахановского движения новые сотни тысяч, миллионы рабочих и работниц. Показом стахановцев, их методов работы в кино кинематография помогла бы «распространить стахановское движение по всей нашей стране», как этого требует Декабрьский пленум Центрального комитета партии.

Кто мог бы быстро создать ряд киноочерков о лучших стахановцах? Всесоюзный трест Союзтехфильм. Эта организация имеет кадры режиссеров и операторов, посвятивших себя показу на экране передовой техники, передаче передового опыта. Правда, создание производственных очерков о стахановцах — более трудное дело. В них надо умело показать живого человека, оседлавшего технику.

Какими же короткометражными фильмами порадовал страну Союзтехфильм? Несколько дней назад в Москве начал демонстрироваться журнал «Наука и техника» № 4, посвященный Алексею Стаханову. Закончена короткометражка о передовой ткачихе Ольге Бычковой. На-днях вышла из производства небольшая короткометражка — очерк о Евдокии и Марии Виноградовых.

Московская фабрика Союзтехфильм готовится сделать киноочерки о лучшем машинисте Союза орденоносце Кривоносе и о другом знатном железнодорожнике Кожухаре.

К короткому списку можно добавить два произведения Ленинградской фабрики Союзтехфильма. Она закончила короткометражный фильм «Метод Кутафина». Выходит из производства очерк о Сметанине. Вот все, что сделано пока всесоюзным трестом Союзтехфильм.

Может быть, производственные возможности треста ограничены и он не мог выпустить больше картин о стахановцах? Нет. Мы интересовались возможностями Московской фабрики Союзтехфильм, беседовали с ее директором Ковтуновым. Он заявил, что фабрика могла бы сделать значительно больше производственных очерков о стахановцах. Но трест не давал заданий, ибо не были заключены договоры с хозяйственными организациями.

И даже вышеперечисленные несколько произведений о стахановцах сделаны не по инициативе треста, не по заданиям кинематографии, а по заказам наркоматов. Значительную часть своей продукции Союзтехфильм делает по заказам и за счет наркоматов. Это положение, быть может, и правильно по отношению к сугубо техническим фильмам, не имеющим шансов попасть на широкий экран, но оно непримиримо по отношению к очеркам о передовых людях.

Возникает вопрос, имеет ли право трест Союзтехфильм производить какие-либо фильмы без предварительного заказа, т. е. за свой счет? Имеет право и производит. А вот картин о стахановцах трест почему-то не выпускает. Опасности, что трест затратит средства, которые потом не окупятся, здесь нет.

Так в чем же дело? В политическом недомыслии. Заместитель управляющего Союзтехфильм т. Степанов подтвердил, что трест обладает нужными кадрами для производства картин о стахановцах, что он может и должен это делать. Но никаких определенных мотивов о причинах невыпуска таких картин привести не мог.

Он только сообщил, что планы Союзтехфильма не предусматривают производства короткометражных картин о стахановцах. Союзтехфильм, очевидно, не хочет заняться этой сложной, трудной, но почетной работой, не хочет считаться с тем, что десятки миллионов кинозрителей жаждут увидеть на экране знатных людей нашей страны, ознакомиться с методами их труда, узнать об их жизни.

АЗ. МАР.

ПОСЛЕДНИЙ ТАБОР

«Последний табор». Режиссеры Е. Шнейдер и М. Гольдблат, операторы Н. Прозоровский и И. Горчилин. Производство Межрабпомфильм. НА СНИМКЕ: слева немецкий артист А. Гранах в роли вожака цыганского табора, в центре эпизод выезда Юдко из табора, справа артист театра п/у. Завадского И. Мордвинов в роли Юдко.

БЕЗ МНИМОЙ РОМАНТИКИ

Линия горизонта отделяет светлый купол неба от черной земли... Раскачиваясь, точно в тоске, движутся цыганские кибитки. Их изорванные ситцевые занавески колеблет ветер, в дыры брезентовых крыш вливается зной, и дождь хлещет изнуренные детские тела...

В этой остроумной композиции кадра выражен основной замысел фильма. Авторы стремятся разоблачить мнимую романтику кочевой, «свободной», «вольной» жизни цыган, показать обездоленность людей, не знающих радости труда, отобразить своеобразное классовое расслоение в таборе, живущем древними обычаями родового общества. Переход кочевников-цыган к оседлой колхозной жизни — такова тема фильма. Задача ответственная и заманчивая для советского художника.

Сценарист и режиссер отбросили дурные традиции, существующие в искусстве, посвященном цыганам. Сорвала вуаль украшательства и идеализации, которой прикрывали подлинную жизнь цыган буржуазные художники. Цыганское бытие, наблюдаемое внимательным оком художника-реалиста, взятое с **советской точки зрения**, предстает во всей его неприглядности.

— Перины, да куча ребят, да длинные дороги... Вот оно, цыганское счастье...

Ироническая реплика одного из цыган дополняет пластически-зрительную характеристику людей из табора, пропитанных пылью и покрытых пестрыми, грязными лохмотьями.

Серьезное отношение к материалу, знание цыганского быта — все это придает картине ценность. Но авторам не удалось построить крепкий сюжет, вполне соответствующий поставленным задачам.

Необходимо особо отметить прекрасную сцену, когда Юдко, изгоняемый из табора, впрягается в кибитку с семьей и скарбом и везет ее в колхоз. Эти кадры сделаны с большой выразительной силой и вырастают до степени волнующего обобщения. Но сила этих кадров ослабляется дальнейшим развитием сцены. Постановщики крайне затянули эпизод.

В одном из эпизодов показана тема сближения табора с колхозом.

Председатель колхоза, чтобы задержать кочевье, просит у вожака табора коней для проведения уборки урожая. В колхозе нехватает конской тяги. Хитрый вожак табора в надежде поживиться соглашается. Когда же цыгане приводят своих коней и становятся ближе к колхозу, их начинает увлекать пафос колхозного труда.

Здесь найдена настоящая фабульная линия, верное художественное обобщение!

На этом должен был быть построен весь сюжет фильма.

Но эпизод с конями не был детально разработан в сценарии. Он утонул в обилии других сцен, менее значительных по содержанию.

Все это, само по себе, правдиво, но размельчено, лишено единства.

В фильме дан ряд удачных образов.

Из них на первом месте стоит бедняк-цыган Юдко.

Актер Мордвинов подсмотрел интимные, специфические манеры бедного цыгана, задавленного и эксплоатируемого таборным «законом благодарности», цыгана, для которого закономерный выход из нищеты и унижения лежит в нарушении древних обычаев. Полны лиризма сцены колебания Юдко, когда он обнимает в поле золотые колосья и шепчет запекшимися губами мечтательно:

— Хлеб...

Юдко лиричен, самолюбив и лукав. Этнический тип, национальные особенности натуры, все повадки и манеры Юдко взяты в правильном соотношении с социальной характеристикой образа и это поднимает художественный уровень фильма.

Образ вожака табора (арт. А. Гранах) несколько слабее драматургически, но сделан на том же высоком уровне актерского мастерства. Блеск глаз и манера шмыгать носом, притворное веселье и притворное радушие в разговоре с председателем колхоза, мрачная решимость в сценах дуэли и ухода Юдко из табора — все это сделано с профессиональной чистотой и отточенностью. Образ дочери Юдко (актриса театра «Ромэн» Ляля Черная) оставляет у зрителя ощущение некоторой театральности, нарочитости.

Актриса превосходно владеет родным ей национальным материалом, она легка и грациозна и в песне и в пляске. Но в репликах сказывается «нажимная» театральная техника актерской работы.

Бледные и схематичные, плохо разработанные в сценарии образы инструктора по оседлости (Яншин), председателя колхоза (Блажевич), его жены (Рогулина), жены Юдко (Синельникова) не позволили остальным актерам развернуть свое мастерство.

В фильме немало кадров, отличающихся зрелой творческой мыслью — сцена гибели коня Юдко, кража кур, сцена цыганской дуэли, проход табора по линии горизонта... Но наряду с этими удачными кадрами многие сцены затянуты, риторичны (романс Альты о бродяге, разговоры инструктора с председателем колхоза).

Музыка — удачная в трактовке национальной специфики — плохо монтируется с изображением. Звон гитары «крупным планом» сопровождает глубокие, полные тишины пейзажи. Это назойливо и лишено вкуса.

Фильм смонтирован несколько грубовато, в простой временной последовательности сцен, без учета того огромного опыта ритмического и живописно-пластического монтажа, которым отличаются фильмы лучших мастеров советской кинематографии.

Оператор Прозоровский обнаружил в предвечерних пейзажах мягкий лиризм, без сентиментальности и слащавой умиленности, мужественный тон в трактовке грозы и умение владеть радостными цветовыми созвучиями в кадрах волнующейся пшеницы и т. д. Однако, в интерьерах он проявил меньше изобретательности.

Фильм является одной из первых серьезных попыток изображения нового быта цыган. Он сделан серьезно, внимательно, с воодушевлением и творческой энергией. «Последний табор» — единственный фильм о цыганах, своим содержанием и художественной формой помогающий разрешению высоких задач социалистического перевоспитания кочевой народности.

ВАНДА РОСОЛОВСКАЯ

В ДОМЕ ПЕЧАТИ

С участием постановочной группы состоялся дискуссионный просмотр нового фильма (выпуск Межрабпомфильм) «Последний табор».

Выступающие отметили наличие художественного такта, идейную насыщенность и впечатляющую силу фильма. Говорилось о том, что слабо очерчен образ инструктора по оседлости. Колхоз показан скупо и недостаточно выразительно. В картине не использованы песни и пляски украинских колхозников. Не ровна запись звука. Эмоциональная насыщенность фильма, прекрасная работа коллектива, игра артистов А. Гранаха, Мордвинова, Ляли Черной, впервые выступающих в советском кино, волнуют и убеждают зрителя. Очищены от элементов псевдоцыганщины национальная музыка и пляски. Это дает право композитору разделить с постановщиками радость несомненного успеха картины.

П.

БЕЗ СЦЕНАРИЕВ

КИЕВ. (От наш. корр.). Работа киевской киностудии всегда страдала от нехватки сценариев. Не улучшилось дело и в 1936 году. Все сценарии, пускаемые в производство, требуют больших, серьезных переделок. Еще хуже положение режиссеров, начинающих работать во втором полугодии,—ни один из них не имеет готового сценария.

Руководство Украинфильм должно было реорганизовать литературный отдел в сценарный департамент, привлечь квалифицированных кинодраматургов—мастеров сюжета и диалога. Однако, есть только проект реорганизации. Конкретно же пока ничего еще не сделано.

Сейчас в литературном отделе работает всего шесть человек, при реорганизации же потребуется не меньше двадцати трех квалифицированных работников. Кадры сценаристов студии весьма малочисленны. Их нужно пополнить, прежде всего, за счет привлечения к сценарной работе советских писателей. Для этого нужно знать писателей, уметь с ними работать.

Между тем Украинфильм до сих пор не установил связи с союзом советских писателей Украины. Как будут пополняться кадры будущего сценарного отдела, никто из руководителей студии не знает.

Громкое название информационного отдела студии носит захудалая библиотека-читальня, теснящаяся в маленькой комнатке. Комплектов газет здесь нет, или они не полны. Московские газеты появляются в студии на третий день после их выхода, хотя в Киев они прибывают на второй день. Газета «Кино» выписывается в трех экземплярах, и в день получения газеты очередь нужно занимать с утра.

Информационный отдел студии после реорганизации должен превратиться в крупный подсобный цех, располагающий мощной библиотекой, советскими и иностранными периодическими изданиями. В нем должны работать квалифицированные библиотечные работники.

Н. А.

КОГДА НАЧНУТСЯ С'ЕМКИ

КИЕВ. (От наш. корр.). В просторных павильонах киевской кинофабрики идут с'емки только двух фильмов — «Ревизора» и «Настоящего товарища», переходящих с прошлого года. Ни по одному из сценариев, утвержденных ГУКФ для постановки в первой половине 1936 г., с'емки еще не начаты.

По графику производства фильмов 1 февраля должен начаться подготовительный период по картинам «Песнь о свечке» — режиссер Григер, «Нашествие» — реж. Файнберг, «Том Сойер» — реж. Френкель, «Наталка-Полтавка» — реж. Кавалеридзе. Почти все эти сценарии по указанию ГУКФ требуют больших доработок. Но к этим доработкам еще не приступлено.

Таким образом создается реальная угроза срыва начала подготовительного периода для этих групп.

Особенно плохо обстоит в группе режиссера Григера. Сценария «Песня о свечке» еще нет. ГУКФ утверждено только либретто. Сценарий будет написан только 1 февраля, и если потребуются доработки сценария, начало подготовительного периода может затянуться месяца на два и больше.

Сейчас на фабрике ведут интенсивную работу только группы мультипликационных фильмов, выделенные недавно в самостоятельную студию. Режиссер Горбач заканчивает мультфильм «Жук в зоопарке». Лазарчук работает над «Зазнавшимся цыпленком». Гуецкий приступил к работе над «Волшебным перстнем». Но, несмотря на то, что два режиссера в ближайшее время заканчивают картины, ни один из них не обеспечен готовым сценарием.

Ни один из режиссеров фабрики не обеспечен готовым сценарием на второе полугодие. В сценарном портфеле фабрики имеется всего лишь два расширенных либретто: «Ирина» Добровольского А. и «Эфирная любовь» Букиаля.

Для режиссера Лукова Л., закончившего фильм «Я люблю», намечена только тема. Кто будет писать сценарии — неизвестно. Так же обстоит дело и с режиссером Роомом А. М., заканчивающим фильм «Строгий юноша». В графике за ним закреплен сценарий Ю. Олеши «Девушка и смерть». Но Украинфильм сценария еще не имеет и неизвестно, когда он будет написан — сроки, указанные в договоре, уже прошли.

Новый производственный год киевской кинофабрикой по сути дела не начат, хотя прошло больше полумесяца. Это заставляет бить тревогу. Задержка с запуском сценариев в производство в начале года неизбежно вызовет в летние месяцы ненормальное напряжение в работе техбазы и дальнейшие срывы сроков производства фильмов.

Н. А.

„ДЖУЛЬБАРС"

В Глухове

Полгода назад режиссер В. Шнейдеров показывал рабочим Глуховского комбината свой фильм «Золотое озеро». Тов. Шнейдеров обещал глуховцам привезти свою следующую работу. И вот обещание выполнено. Только что законченный фильм «Джульбарс» привезен на просмотр и обсуждение к молодым стахановцам Глухова.

Вечер, устроенный рабочей молодежью Глухова, посвящен 40-летию кино. На эстраде клубного театра — портрет изобретателя кино — Луи Люмьера.

На каждом столе в зрительном зале — номер специально выпущенной фабричной газеты.

Тов. Шнейдерова встречают как старого знакомого. О его новой работе «Джульбарс» все хорошо осведомлены. Знают тему, условия, в которых создавался фильм. Зрителям розданы анкеты, которые после просмотра будут заполнены и переданы режиссеру.

Еще до собрания завязывается оживленная беседа с партийным и комсомольским активом и лучшими стахановцами.

Шнейдерова засыпают вопросами о будущих картинах, жалуются на работу прокатных организаций и, главное, на недостаток детских фильмов.

Глуховцы весьма приветливо приняли фильм «Джульбарс», но тут же заявили, что хотят увидеть на экране картину из жизни текстильщиков. Они просят помочь им создать сценарий на эту тему.

В этот вечер режиссер Шнейдеров испытал много радости от общения со зрителем.

Сто пионеров приветствовали кинобригаду. Маленькая пионерка, лучшая отличница Люда Тупицына взгромоздилась на стул и звонким голосом зачитала приветствие. Застенчиво улыбаясь, она преподнесла Шнейдерову корзину живых цветов.

Стахановцы Глуховского комбината просили передать работникам советской кинематографии, что ждут новых хороших, увлекательных, поучительных и веселых картин.

Были продемонстрированы старинные фильмы, наглядно показывающие развитие кино и, в частности, развитие приключенческого жанра. Демонстрация сопровождалась пояснениями т. С. Комарова.

Все шло организованно и гладко. Сообщение о начале просмотра «Джульбарса» зал принял аплодисментами.

И вот резкие звуки, скрип, гул прорвали тишину зала. Свет на экране стал пропадать, непредвиденные яркие блики запрыгали по лицам героев и прекрасным пейзажам оператора Шеленкова. Слова актеров доносились невнятно.

Бросились в аппаратную. В получасовые антракты между частями зрители, жаждавшие продолжения заинтересовавшего их фильма, рассказали нам, что из-за ужасного качества проекции глуховские рабочие редко досматривают фильмы до конца.

Тов. Шнейдеров, вернувшись из аппаратной, подтвердил, что аппаратура — в ужасном состоянии. Усилительное и механическое устройства допотопные, экран никуда не годится. Вся установка требует немедленной смены и нового монтажа. Только увлекательный сюжет фильма заставил зрителей досидеть до конца.

Видимо, Росснабфильм, снабжающий клуб фильмами, не считает необходимым проверять проекционную аппаратуру.

Московский Дом кино — инициатор и организатор двух просмотров в Глуховском клубе — должен привести проекционную будку клуба в полный порядок. Тогда Дом кино сможет считать себя подлинным шефом Глуховского комбината.

О. АБ.

НОВЫЙ ТИП АКТЕРА

В работе над советским приключенческим фильмом есть свои особые трудности. Экспедиции в отдаленные места требуют от участников большой физической закалки. Кинематографист должен уметь хорошо ездить верхом, метко стрелять, быть альпинистом и пловцом.

Эти требования больше всего относятся к актерам. К сожалению, таких актеров у нас мало. Их надо выращивать. Квалифицированные актеры театра и кино (за редким исключением) на эту работу не идут, боясь трудностей. А трудности, действительно, бывают иногда весьма серьезные.

Поэтому, чрезвычайно актуальна проблема воспитания и тренировки специальных актеров для советских приключенческих фильмов. Нужно учесть разнообразие и новизну образов. Необходимо особо заняться вопросом подготовки актрис. Я с огромными трудностями нашел героиню для своего фильма «Джульбарс». Актерский коллектив, бывший со мной в экспедиции по «Джульбарсу», работал преданно, безотказно. И если в игре актеров есть недостатки, то из-за отсутствия с'емочного опыта. У нас еще нет актеров, прошедших целиком 5—6 экспедиций, а без большого производственного стажа трудно добиться настоящего мастерства. И хотя фильм «Джульбарс» зрители принимают очень тепло, мы не успокаиваемся на достигнутом.

Мы хорошо знаем, что еще не добились того высокого художественного качества, которое вправе требовать от нас замечательный и чуткий советский зритель.

Режиссер Вл. ШНЕЙДЕРОВ.

Мастер—пейзажист

Новая работа А. Шеленкова «Джульбарс» заставляет задуматься над дальнейшим творческим путем этого молодого и талантливого оператора.

После просмотра этой картины все единодушно говорили: «Прекрасная операторская работа». И действительно, в этом жанре, где пейзаж «играет», картины природы, заснятые Шеленковым, прекрасны.

Работа Шеленкова показывает, безусловно, значительный творческий рост. «Джульбарс» сделан с большим техническим мастерством.

Когда в лабораторию приносят подобный негатив, обычно с радостью говорят: «Замечательно сделано. Какой ровный негатив, как выдержан свет!» Композиция кадров, их фактура и освещение свидетельствуют о большом профессиональном качестве работы, о чуткости и искренности молодого художника-оператора.

Но оператор, прежде всего, творческий работник, и поэтому он должен стремиться к наиболее глубокому выражению содержания произведения, к его эмоциональной окраске.

Представим себе, что оператор снимает кусок Ленинграда.

Улица внешне очень похожа на улицу Парижа, Берлина, любого европейского города. Поэтому, снимая кадр, оператор должен уловить черты, выявляющие сущность **советского** города, найти небольшую, но яркую характерную черточку и показать ее так, чтобы на экране зритель увидел действительно Ленинград, а не Париж и не Лондон.

Недостаток работы Шеленкова в том, что он, достигнув высокой техники, не продумал глубоко содержания каждого своего кадра.

Вспомните, например, кадр — когда солнце встает из-за гор. Этот кадр очень красив, прекрасно заснят, но такой восход солнца может быть и на Кавказе, и в Алтайских горах.

Все это слишком красиво, не чувствуется настоящего горного Таджикистана, его суровой прелести. Не видишь страшных оврингов — искусственных дорог — над пропастями, обычного пути памирских горцев.

«Джульбарс» — фильм натурный. Но «натура» не захватывает зрителя целиком именно потому, что она безлична.

Стиль операторской работы Шеленкова выдержан до конца, фотографии блестящи и композиция кадра хороша, но останавливаться на этих достижениях нельзя.

Пора изжить неправильное представление об операторе как о какой-то придаточной части к с'емочному механизму. Техника — еще не все. Не столь важно, какой системы аппарат в руках оператора,— важно, каков человек, управляющий им.

Оператор должен подробно изучить материал, подчинить его художественному замыслу в соответствии с общей идеей и стилем картины. Именно по этому пути нужно двигаться Шеленкову в его последующих работах.

Этот талантливый художник должен стремиться к тому, чтобы чувствовать и правильно понимать не только природу, но и людей. Работа с актером — особо трудный и ответственный участок операторского мастерства.

У Шеленкова есть все данные для того, чтобы развиться в крупного мастера операторского искусства.

А. ЛЕВИЦКИЙ.

К 20-ЛЕТИЮ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

ЛЕНИНГРАД. (От наш корр). Около тридцати драматургов представили в союз писателей творческие заявки на пьесы к двадцатилетнему юбилею советской власти. В их числе А. Толстой, пишущий пьесу о героической обороне Царицына, О. Форш (Советская женщина), Б. Лавренев (Лариса Рейснер), Ю. Либединский (Стахановцы), Е. Шварц (Оборона красного Питера от банд Юденича), Ю. Герман (колхозная тема), В. Саянов (Людвиг Ренн) и др.

Союзом писателей утверждена редколлегия книги «Социалистический Ленинград». В рабочую редколлегию вошли А. Толстой, Н. Тихонов, К. Федин, Ю. Тынянов, М. Слонимский, С. Семенов, Н. Свирин, Э. Цильгитейн, А. Горелов.

„РЕВИЗОР"

КИЕВ (от наш. корр.). Среди огромного павильона стоит низкий, угрюмый лабаз. Толстые, неровные стены и массивные подпорные столбы вымазаны серой глиной, все выстроено по-купечески — прочно, навек.

Висят на колышках хомуты, конская сбруя. На полу, в ящиках железно-скобяной товар. В полутемной глубине угла — боченки, рогожные мешки с сухой таранью, мешки с солью.

У освещенного прилавка, за которым на полках разложен «красный товар», стоит актер Мичурин. Ноги его обуты в ботфорты, на голове черная узкая шляпа, похожая на опрокинутую кадью. Придерживая золоченую шпагу, он поправляет перед зеркалом грим. Бородачи-купцы в поддевках рассматривают «маститого» актера.

Лабаз этот не что иное, как декорация «лавки купца Абдулина» — своеобразный универмаг гоголевского времени, выстроенная по эскизу художника группы «Ревизор» Уманского.

Оператор группы Топчин ворчит, обтирая пыль с аппарата: сегодня он опять получил грязный, невычищенный аппарат.

Шесть часов вечера. Режиссер Коростин в присутствии продюсера Бабанова начинает репетицию.

— Прошу занять прежние места!— кричит он.

«Купцы» сгрудились к углу лабаза, где висят огромные весы и сложены мешки. Начинается репетиция одной из самых ответственных сцен в будущем фильме.

— Мы добились, — рассказывает т. Бабанов, — образцовой организации и проведения с'емок. Каждый день режиссер аккуратно начинает и кончает с'емки в положенное время. Как правило, к началу с'емок все до мелочей подготовлено, и рабочее время уходит только на репетицию и с'емку. Для Киевской фабрики это в диковинку.

Мы стоим за порогом «лавки» у огромного куска кисеи, которой завешен задний план, изображающий пейзаж украинского пригорода прошлого столетия. Кисея смягчает контуры рисунка, создает иллюзию воздушности.

Неожиданно за нашими спинами слышится задорный, немного скрипучий голос:

— Что, самовар-р-рники, аршин-никики — жаловаться?!

Мичурин репетирует эпизод. Он ищет правильных интонаций. Сейчас его «выход». Сегодня у «городничего» трудный день. На протяжении всей сцены только его реплики. Посрамленные и побежденные «купцы» будут пристыженно и боязно молчать.

Дела в группе «Ревизор» не всегда обстояли благополучно. На одну лишь подготовку ушло почти шесть месяцев. Искали актеров. Для этого режиссер побывал в 20 городах.

В ноябре пришел в группу новый директор т. Човчун. Он резко перестроил работу коллектива. Есть актеры. Любопытно, что все роли, за исключением роли Хлестакова, исполняют актеры фабрики.

Но внезапно возникли новые трудности. Заболел художник группы Уманский, а основной актер «Ревизора» Мичурин смог приехать в Киев вместо 25 ноября — 12 декабря. Это однако, не помешало отснять к середине января 17 проц. картины. Не выполнен по количеству план с'емочных дней, зато намного возросла продуктивность каждого дня.

Двенадцать часов. Режиссер об'являет о конце с'емок. Гаснут трехсотки. Мичурин стаскивает с головы надоевший парик, вытирает лоб. Актеры и постановщики выходят из павильона. План сегодняшнего дня выполнен.

Н. АЛЕКСЕЕВ

«ВОЗВРАЩЕННОЕ СОЛНЦЕ»

Режиссер-художник Ольга Ходатаева (мультстудия Мосфильм) приступила к работе над звуковым рисованным фильмом «Возвращенное солнце» на материале народных сказок ненцев и чукчей. Сценарий В. Потемкиной. Музыку к фильму пишет композитор Милютин.

«Джульбарс». Реж. В. Шнейдеров. Оператор А. Шеленков. Кадр из фильма. П-во Межрабпомфильм.

Фото А. Шеленкова.

«Джульбарс». Реж. В. Шнейдеров. Оператор А. Шеленков. Кадр из фильма. П-во Межрабпомфильм.

Фото А. Шеленкова.

ЗА РУБЕЖОМ

Сценарный голод

Заграничная кинематография сильно тяготеет к произведениям классиков и историческим сюжетам.

Нередко одну и ту же литературную или биографическую тему используют одновременно две различные фирмы. Так, картину о жизни Леонардо да Винчи делают одновременно «Франко-итальянское общество» и ателье «Парамоунт» в Голливуде. В Америке ставится два фильма «Фауст» — один по трагедии Гете, другой по опере Гуно. Фильм «Преступление и наказание» уже поставил французский режиссер Пьер Шеналь, теперь его делает американская фирма «Колумбия Пикчурс».

Сценарный голод вызвает за собой также усиленную экранизацию оперных и опереточных постановок. К таким кинокартинам относятся: фильм «Дон-Кихот» с участием Шаляпина в Америке, фильм «Свадьба Фигаро» в Германии, французский фильм «Дочь мадам Анго» по одноименной оперетте, американские фильмы «Веселая вдова», «Роз-Мари» и многие другие.

Нужда в сценариях так велика, что многие писатели переключились целиком на сценарную работу. Так, известный английский писатель Герберт Уэльс обязался в течение ближайших трех лет работать исключительно над сценариями. Итальянский писатель Пирандело заключил контракты на составление сценариев одновременно с двумя американскими фирмами. Французские писатели Клод Фаррер и Морис Декобра, английская писательница Маргарита ...ди тоже работают сейчас исключительно для кино.

Особенно остро потребность в сценариях ощущает американская кинопромышленность. Американские фирмы закупили в последние месяцы рекордное количество сценариев. За девять месяцев текущего года Голливуд приобрел 679 сценариев на сумму 3,4 миллиона долларов. При этом за один только октябрь фирмы купили 91 сценарий.

Характерной чертой текущего сезона в Америке является усиленное использование для сценариев готовой книжной продукции и пьес. Насколько велика погоня фирм за литературными произведениями, показывает следующий факт: крупный американский продюсер Гарри Шерман закупил для экранизации 25 повестей американского писателя Кларенса Мэлфорда.

Литературные произведения и пьесы составляют 50 проц. всех сценариев, приобретенных Голливудом за девять месяцев 1934/35 г. (из них 254 сценария сделаны по ранее изданным книгам и 88 сценариев по театральным пьесам).

Закупка сценариев производилась с такой лихорадочной поспешностью, что цены на них сильно вздулись. «Фильм-Курир» от 19/X пишет по этому поводу: «Борьба за приобретение лучших сценариев за эти девять месяцев велась так ожесточенно, что цены на них сильно поднялись». Американский журнал «Мошен-Пикчур-Геральд» отмечает, что большинство сценариев приобретено для немедленного использования. «Это показывает, — пишет «Мошен Пикчур-Геральд» от 28/IX 1935 г., — что портфели руководящих американских кинофирм в достаточной степени пусты».

Уклон американской кинопромышленности в сторону исторических и биографических фильмов (фильм о Рихарде Вагнере, фирма «Метро-Гольдвин-Майер»; о Бетховене «Бр. Уорнер»; о Леонардо да Винчи, ателье Парамоунт в Голливуде и многие другие) объясняется желанием отрешиться от острых проблем современности.

Римский журнал «Интерсина» (№ 8—9) в статье об американской кинематографии пишет: «Некоторые фирмы в поисках тематики, которая бы «никого не обидела и не затронула», обратились к историческим сюжетам, но в большинстве случаев фильмы эти напоминают ряд живописных фотографий, искусственно соединенных в одно целое.

Голод в области сценариев влечет за собой другое явление, наблюдаемое в американской кинопромышленности, — возобновление старых фильмов. В 1936 г. в Америке предполагают возобновить в измененном виде 29 боевиков прошлых лет. Кроме того студии будут производить озвучение старых немых фильмов, имевших когда-то успех.

Многие фильмы, насчитывающие 20-летнюю давность, возобновляются в третий и четвертый раз. Эти фильмы, показанные на экране, уводят американского зрителя от жгучей злободневности в мир прошлого.

Бр. ШЕЛЕСТОВЫ

РЕКЛАМА ДЛЯ МИЛЛИОНОВ*

Создание высокохудожественной советской кинорекламы, вопрос о которой своевременно поставила газета «Кино», представляет большой интерес. Кричащая, часто обманывающая зрителя кинореклама в капиталистических странах служит интересам кинопредпринимателей и средством для их наживы. Советская реклама, прежде всего, должна стоять на защите интересов многомиллионного советского кинозрителя. Она должна организовать советского кинозрителя, помочь ему в выборе фильма, знакомить его с продукцией, предназначенной к выпуску в прокат, знакомить с деятелями кино, воспитывать вкусы зрителя.

Советская кинореклама должна быть яркой, культурной, грамотной.

Особенно важное значение имеет кинореклама для национальных республик Советского союза; здесь зритель, как правило, предоставлен самому себе.

Возьмем для примера такие большие города, как Тифлис, Баку, Эривань. Зритель этих городов никогда не бывает заранее осведомлен, что пойдет в кинотеатрах в ближайшие дни, не знает, что делается на кинофабриках республик.

Реклама в этих городах поставлена из рук вон плохо. Фасады кинотеатров по вечерам выглядят мрачными и облезлыми пятнами. Фасадная реклама чудовищно безграмотна и художественно и орфографически. Фойе кинотеатров не оформлены.

Зритель не знает ни работников кинематографии своей страны, ни содержания просматриваемых фильмов.

На страницах газеты «Кино» была высказана мысль о необходимости об'единить художников, работающих в кино. Мысль эта, безусловно, правильная. Этим делом ЦК союза кинофоторабoтников должен заняться немедленно. Художник кино должен систематически повышать свой культурный уровень, свое мастерство.

Кроме того, по каждой картине, поступающей на экран, прокатные организации должны дать плакаты и либретто на национальных языках. Это поможет зрителю разобраться в картине.

М. МИСКАРЯН.

Баку.

* См. статьи в газете «Кино» №№ 1 и 2.

25 лет творческой работы С. А. Бугославского

На-днях в концертном зале Центрального дома Красной армии состоялось чествование **С. А. Бугославского** по случаю 25-летия его музыкальной, научной и литературной деятельности.

Тов. С. А. Бугославский — один из первых серьезных музыкантов, пришедших работать в звуковое кино.

Еще в 1929 году он прочитал кинорежиссерам интереснейший цикл лекций о звуковом оформлении фильма.

Характерной чертой т. Бугославского как работника советского искусства является умение соединить большую теоретическую работу с практикой производства.

За последние несколько лет им написаны две книги специально о музыке и звуке в кино. Им создан ряд музыкальных произведений для звуковых картин: «Два океана», «Праздник Иоргена», «Артек», «Наша страна» и др.

Тов. Бугославский — старейший сотрудник газеты «Кино» и других искусствоведческих изданий, где он напечатал сотни трудов по отдельным вопросам музыки, кино и радио.

Желаем Сергею Алексеевичу новых успехов в борьбе за подлинно реалистическое искусство социализма.

Письмо в редакцию

Уважаемый товарищ редактор!

Общее собрание экспортного цеха московской фабрики Союзкинохроники, обсудив статью **«Заговор молчания»**, помещенную в газете **«Кино»** от 26/I с. г., подчеркивает правильность изложенного в газете материала и отмечает своевременность появления статьи.

Собрание считает, что вопросы, заостренные прессой, должны найти свое разрешение в срочных мероприятиях со стороны руководства фабрики.

Одновременно собрание отмечает слабое внимание к этому вопросу партийной и общественных организаций фабрики.

Наряду с этим собрание еще раз подчеркивает:

1. Отсутствие плановости в работе фабрики.
2. Неумелую организацию работы по своевременному выпуску хроники на советские и заграничные экраны.
3. Низкое качество операторской работы.
4. Высокий и все увеличивающийся процент лабораторного брака вследствие плохой организации работы и обезлички.
5. Отсутствие персональной ответственности как в отношении качества, так и сроков во всех стадиях технологического процесса.

Мы, работники экспортного цеха, мобилизуем все наши силы, умение и организованность, чтобы добиться выполнения взятых на себя обязательств по увеличению плана 1936 года **на 300 проц.**

Мы уверены, что взятые на себя обязательства **выполним.**

Славинская, Коробанова, Трубникова, Шмидт, Киселев, Сегаль, Допинский, Ятсон, Кирюхина, Кошелева.

ШЕФСКАЯ РАБОТА „ХУДОЖЕСТВЕННОГО"

Московский кинотеатр «Художественный» шефствует над частями Красной армии московского гарнизона. Шефство до сих пор выражалось в том, что театр систематически обслуживал бойцов киносеансами, да время от времени устраивал выезды в части кинопередвижки.

С недавнего времени формы шефства изменились. «Художественный» теперь шефствует только над московской школой танкистов. Шефы подписали с бойцами договор социалистического соревнования. Театр обязался показывать бойцам все новые фильмы, идущие в театре, оказывать помощь в работе красноармейского клуба, помогать в подборе клубного репертуара. Кроме того, театр обязался повысить квалификацию клубного киномеханика. Бойцы взяли обязательство повысить военные знания работников театра.

22 января бойцы-танкисты посетили кинотеатр «Художественный». Им был показан звуковой документальный фильм «Ленин».

ИЗВЕЩЕНИЯ

31 января, в 1 час дня, редакция газеты «Кино» созывает СОВЕЩАНИЕ по вопросам КИНОРЕКЛАМЫ. На совещание приглашаются все художники, работающие в этой области.

★

1 февраля, в 6 час. дня, редакция газеты «Кино» созывает совещание по вопросу о фотоиллюстрациях и художественном оформлении газеты. На совещание приглашаются все операторы и фотографы, работающие в кино.

Совещания состоятся в помещении редакции: Кузнецкий Мост, 21/5.

★

3 февраля 1936 года, в 7 часов вечера, в помещении Научно-исследовательского сектора Высшего государственного института кинематографии состоится доклад тов. Ростовцева И. Г. на тему «Документализм Вертова и ЛЕФ».

Ответственный редактор — Г. П ВОВСЫ

ИЗДАТЕЛЬ — КИНОФОТОИЗДАТ

РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий Мост, д. № 5/21, тел. 1-94-40.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва. Кузнецкий Мост, д. 22, тел. 2-22-89.

Английский фильм «Видение грядущего». Рабочий момент. Герберт Уэльс корректирует позу артистки

Новый фантастический фильм Уэльса

В течение ряда лет Голливуд закупал у Герберта Уэльса право постановки в кино его произведений. Но право это оставалось или неиспользованным, либо же приводило к созданию такого рода фильмов, которые понуждали писателя отворачиваться от кино.

Однако успех «Человека-невидимки», поставленного Уэльсом вместе с английским режиссером Корда, изменил мнение знаменитого автора научно-фантастических романов. В настоящее время Уэльс готовит вместе с Корда постановку целой серии фильмов, в основу которых положены его литературные произведения. Первым в этой серии пойдет фильм «Видения грядущего».

Французский журнал «Вю» (от 11/XII) пишет, что производство этого фильма потребовало постройки целого ряда грандиозных сооружений. На пространстве пяти гектаров разбросаны развалины разрушенных городов; построены виадуки в 50—100 метров вышины. Но наибольших трудов стоила постройка грандиозной пушки, снаряды которой должны забросить людей на луну.

Самое содержание фильма сводится к следующему.

В одну декабрьскую ночь жители города Эвритеун подвергаются неожиданному нападению неизвестных вражеских самолетов. Противовоздушная оборона бессильна предотвратить разрушение города. Долгие годы длится война. Почти весь мир превращен в развалины. Эпидемии довершают разрушительное действие войны.

По всему миру бродят шайки разбойников и орды кочевников. Только страна, населенная «народом авиаторов», уцелела в этом хаосе разрушения. Народ авиаторов, располагает могущественными научными средствами, которые он хочет использовать для созидания, а не для разрушения.

Но предварительно народ авиаторов, во главе которых стоит Джон Кабаль, должен одержать победу над разбойничьими племенами, руководимыми Бессом (Бесс по-английски значит хозяин). Затем авиаторам приходится выдержать борьбу с племенем торцев за обладание угольными шахтами, откуда они достают горючее для новых гигантских самолетов.

Эра войн оканчивается. Народ авиаторов создает для человечества новую эпоху мира и цивилизации. Но спокойствие нарушено новым бичом — «страстью к бродяжничеству». Человечество находит свою планету слишком малой и стремится к завоеванию новых миров. Ученые заняты постройкой гигантской пушки, снаряды которой будут забрасывать смельчаков на луну.

Вокруг этого начинания вспыхивает ожесточенная борьба. Противники проектируемого полета пытаются разрушить строящуюся пушку. Но полет все же осуществляется.

Там, где нужно представить пушку с людьми, проделан кинотрюк. Сделана модель длиною в десять метров, вокруг которой суетятся тысячи марионеток, приводимых в движение особым механизмом. На горизонте проносятся миниатюрные электрические поезда, которые должны доставить пассажиров, стекающихся к месту первой отправки людей на луну.

Первыми покидают землю один молодой авиатор со своей возлюбленной. Попадут ли они на луну и вернутся-ли они когда-нибудь на землю — неизвестно. Фильм на этом заканчивается. Но колонизация новой планеты быть может составит сюжет следующего фильма из серии, замышляемой Уэльсом и Корда.

ПАДЕНИЕ ПОСЕЩАЕМОСТИ КИНО В ГЕРМАНИИ

Как сообщает «Фильм Курьер» (от 12 декабря), посещаемость кино в Германии за последние годы значительно снизилась. В 1928 году число посетителей кино составляло 353 миллиона человек, а в 1934 году — при расширившейся сети — только 287,9 миллиона человек. В 1935 году число посетителей слегка увеличилось (примерно на 10 процентов), но далеко не достигло цифры 1928 года. Интересно отметить, что в Германии кино вообще привлекает меньше зрителей, чем в других странах. Так, в США на каждую 1000 жителей приходится 343 посещения кино в неделю, в Англии — 413, во Франции — 159,5, в Италии — 122, в Германии всего 86,3.

СОВЕТСКИЕ КАРТИНЫ ЗАГРАНИЦЕЙ

Советские картины завоевывают себе все более прочное место на экранах заграничных кинотеатров. Вот некоторые данные о демонстрации советских фильмов за границей в декабре 1935 года.

В **Париже** в кино «Пантеон» десять недель подряд шла программа, составленная из трех советских картин: «Новый Гулливер», «Счастливая юность» и хроника «Москва — порт пяти морей». С 9 декабря идет новая программа, в которую входят «Чапаев» и «Гармонь». В разных других кинотеатрах Парижа демонстрировались: «Челюскин», «Веселые ребята», «Петербургская ночь» и кинохроника «XVIII годовщина Октябрьской революции».

В **Праге** с середины декабря в трех театрах шел «Новый Гулливер». В провинциальных городах Чехословакии с успехом идут «Чапаев» и «Веселые ребята». Фирмой «Прага-Париж» куплен фильм «Аэроград».

В **Нью-Йорке** с 24 декабря демонстрировался «Аэроград».

В **Осло** с 9 декабря пущен на экран «Новый Гулливер».

В **Ковно** в декабре демонстрировался «Путь корабля». С января он пойдет в Рите.

В **Бухаресте** в декабре демонстрировались «Горячие денечки».

В **Токио** в одном из лучших кинотеатров с конца ноября демонстрировалась «Петербургская ночь». Затем пойдут «Челюскин» и «Песнь о счастьи». Кроме того демонстрировались некоторые хроникальные фильмы.

В **Мексике** с успехом идет в лучших театрах «Чапаев».

Национальное об'единение критиков Америки включило фильмы «Чапаев», «Новый Гулливер», «Крестьяне» и «Юность Максима» в число 10 лучших иностранных картин этого года.

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

★ Издательством Питмэн выпущена в Англии книга **Бартона Чаппл «Популярное телевидение».** В книге наряду с изложением элементарных принципов телевидения дана интересная глава о применении телевидения на больших киноэкранах. Автор указывает, как скачки Дерби могут быть переданы по телевизору и показаны на экране через 3 минуты по окончании скачек.

★ В издательстве Гоппенштедт в Берлине вышла книга **Александра Язона «Руководство по фильмам 1935—36 г.».** В книге дана история развития киноиндустрии во всех странах, но преимущественно в Германии; собран законодательный материал по вопросам кино и освещено современное состояние кинематографии. Текст иллюстрирован большим статистическим материалом.

★ В Париже в издании Леноэль и Стэле вышла книга **Маркса Бардеш и Роберта Бразиллаш «История кинематографии».** По отзыву «Синэ-Журналь», книга предназначена не только для специалистов, но и для широкого читателя. Авторы старались сделать книгу занимательной.

КИНОФЕСТИВАЛЬ КОЛХОЗНОЙ МОЛОДЕЖИ РСФСР

Центральный комитет ВЛКСМ постановил провести по примеру Украины кинофестиваль колхозной молодежи РСФСР.

Фестиваль откроется двадцатого февраля и закончится 1 апреля.

Для руководства кинофестивалем создан комитет под председательством секретаря ЦК ВЛКСМ т. Файнберга.

Фестиваль должен охватить до пятисот районов различных краев; областей и национальных республик. Колхозная молодежь ознакомится с лучшими произведениями советской кинематографии.

Вместе с художественными фильмами на селе будут показаны последние киножурналы и звуковые научнопопулярные фильмы («Метод Стаханова», «Метод Виноградовых» и другие).

Специальные сеансы будут организованы для колхозной детворы.

Особое внимание уделяется национальным республикам. Во время демонстрации содержание картины будет переводиться, зрители получат подробные либретто на родном языке.

В районах, областях и республиках сейчас создаются комитеты по проведению фестиваля.

Н. В.

Задушевная беседа

Они сидели в холле первого этажа Дома кино. Недавно окончили концерт. Часы давно пробили полночь.

Собеседники, их было трое, режиссеры Б. Барнет, В. Шнейдеров и директор мультипликационной фабрики Межрабпомфильм В. Крепс, разговорились. Первый — председатель бюро творческой секции Межрабпомфильм, оба другие—его заместители. Разговор зашел о творческой жизни на фабрике, о товарищеской взаимопомощи, о работе творческой секции.

— Когда вы, мой заместитель Шнейдеров, были в экспедиции, — сказал Барнет, — на фабрике состоялось замечательное заседание творческой секции. Оно продолжалось два вечера — 4 и 9 сентября прошлого года. Мы обсуждали договор на социалистическое соревнование трех гигантов кинематографии. Активность била ключом. Тогда решили, что творческая секция будет обсуждать сценарии и картины до приемки их дирекцией.

— Хорошее дело задумали,—одобрительно кивнул Шнейдеров. А какие сценарии обсудила творческая секция, какие картины просмотрела?

— Пожалуй, ни одного сценария не обсудили. Помню, как наш общий товарищ, режиссер Евгений Шнейдер, просил творческую секцию просмотреть куски его картины «Последний табор». Тогда фильм находился еще в производстве. Но, знаете, как-то не вышло. Я был очень занят своей картиной. Вас не было,—обратился Барнет к Шнейдерову.

— Да, но ведь кроме Крепса, сидящего с нами, были в Москве и другие члены бюро секции. — Протазанов, Ивенс, Козловский, — заметил Шнейдеров и спустя мгновение добавил:

— А помните ли вы, какое у нас было интересное заседание в начале декабря? Мы заслушали доклад о стахановском движении и обсудили предложение изменить оплату труда членам с'емочных коллективов. Разве не пора, наконец, платить работникам с'емочных групп в зависимости от качества и темпов труда? Вот например, группа режиссера Эггерта. Они хорошо работают, за два месяца до срока отсняли картину «Гобсек», сэкономили более двух тысяч рублей. Гобсековцы достойны премии...

— Ведь и вы, — сказал Барнет, обращаясь к Шнейдерову, — показали хорошие образцы труда в экспедиции на Памире и на фабрике. Ваша группа сэкономила много денег и времени. Наша секция обсуждала волнующие вопросы, но как-то не удалось решение провести в жизнь...

— Но ведь, — настаивал Крепс,— у нас были интереснейшие заседания. Помните, в конце декабря мы обсуждали картину режиссера Немоляева «По следам героя».

— Помню, помню, — заметил Барнет,—как же. Тогда я выступал, говорили Савченко, Лядов, Пудовкин. Протазанов, Гинделъштейн. Весь наш актив. Хорошо поговорили. А решения, какие решения мы приняли! Мы снова, как это было в сентябре, обязались внимательно просмотреть и обсудить все картины, находящиеся в производстве.

— Да, да,—воодушевился Крепс.— В резолюции записали — просмотреть картины «У самого синего моря», «Бесприданница», «О странностях любви», «Соловей-соловушко», «Борцы», «Сердце гор», «Восстание камней», «Глюкауф», «Месяц май».

— Хо-ро-ши-е, — протяжно сказал Крепс, — решения приняли. Но не выполняем их.

— Действительно, — согласился председатель бюро секции Барнет.— Говорили мы много, хорошие решения принимали, а выполняем мы их, знаете, того..,

— Да, что говорить того, — произнес Крепс, — совсем их не выполняли. Разве мы не могли в свое время просмотреть картину нашего товарища Игоря Савченко «Месяц май»? Кто знает, может быть наши деловые творческие советы избавили бы его от переделок.

— Я бы даже сказал, — быстро согласился Барнет, — что мне совестно перед молодыми сценаристами Маркиной и Витухновским. Они несколько месяцев работают над сценарием «Город Комсомольск», нуждаются в творческих советах. А секция ничем не помогла.

— Ну, уж, если дело пошло на самокритику, — вскричал Шнейдеров, — то и перед Николаем Экком мы в большом долгу. Он заканчивает свой первый художественный цветной фильм «Соловей-соловушко». Трудностей много, а мы держим себя так, будто бы это нас не касается.

— А все-таки, — мечтательно сказал Барнет,—мы много интересных вопросов обсудили. Ряд важных решений приняли..

Шнейдеров хотел было возразить Барнету, что пользы от этого мало. А Крепс в эту минуту подумал, что благими намерениями вымощена дорога в ад. Но и тот и другой промолчали...

Скажем честно. Эту беседу мы выдумали. Но она будет выглядеть именно так, если три уважаемых товарища — руководители творческой жизни одной из крупнейших киноорганизаций — вздумают самокритически поговорить о работе творческой секции.

А. АЗАРИН.

Главное управление кинофотопромышленности при СНК СССР извещает о смерти старейшего кинорежиссера

В. Г. БАРСКОГО

последовавшей 24 января 1936 г.

Управление кинофотопромышленности при СНК Грузии **ГОСКИНПРОМ ГРУЗИИ** с глубокой скорбью извещает о смерти старейшего кино-режиссера Госкинпрома Грузии

В. Г БАРСКОГО

последовавшей 24 января 1936 г.
Кремация состоялась 26 января 1936 г.

Представительство Госкинпрома Грузии, Арменкино и Азгоскинпрома в Москве с глубокой скорбью извещает о смерти старейшего кинорежиссера Госкинпрома Грузии

В. Г. БАРСКОГО

последовавшей 24 января 1936 г.
Кремация состоялась 26 января 1936 г.

Коллектив творческих работников **ГОСКИНПРОМА ГРУЗИИ** с глубокой скорбью извещает о смерти старейшего кино-режиссера Госкинпрома Грузии

Владимира Григорьевича БАРСКОГО

последовавшей 24 января 1936 г.,
Кремация состоялась 26 января 1936 г.

Уполн. Главлита Б—18964

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.